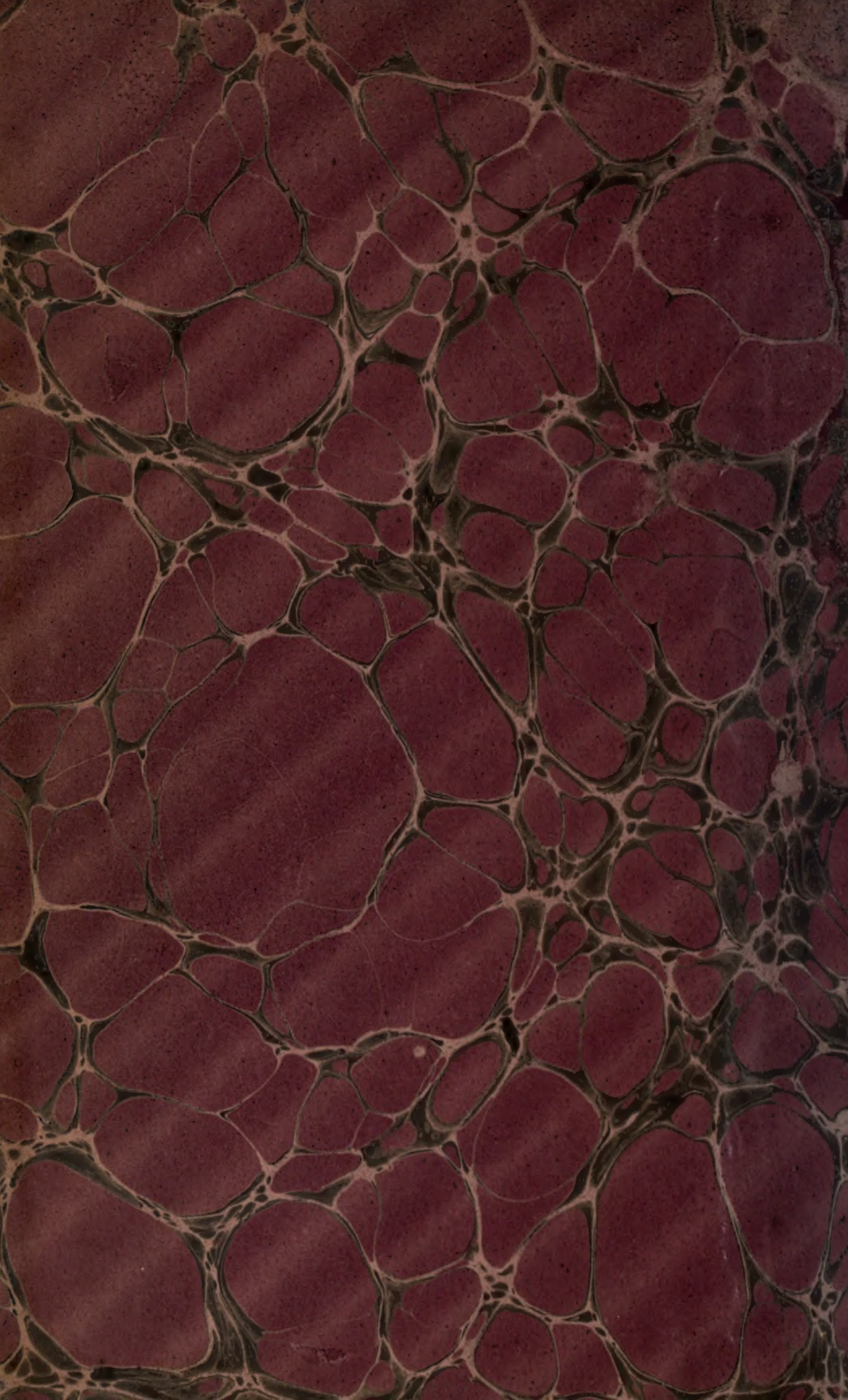
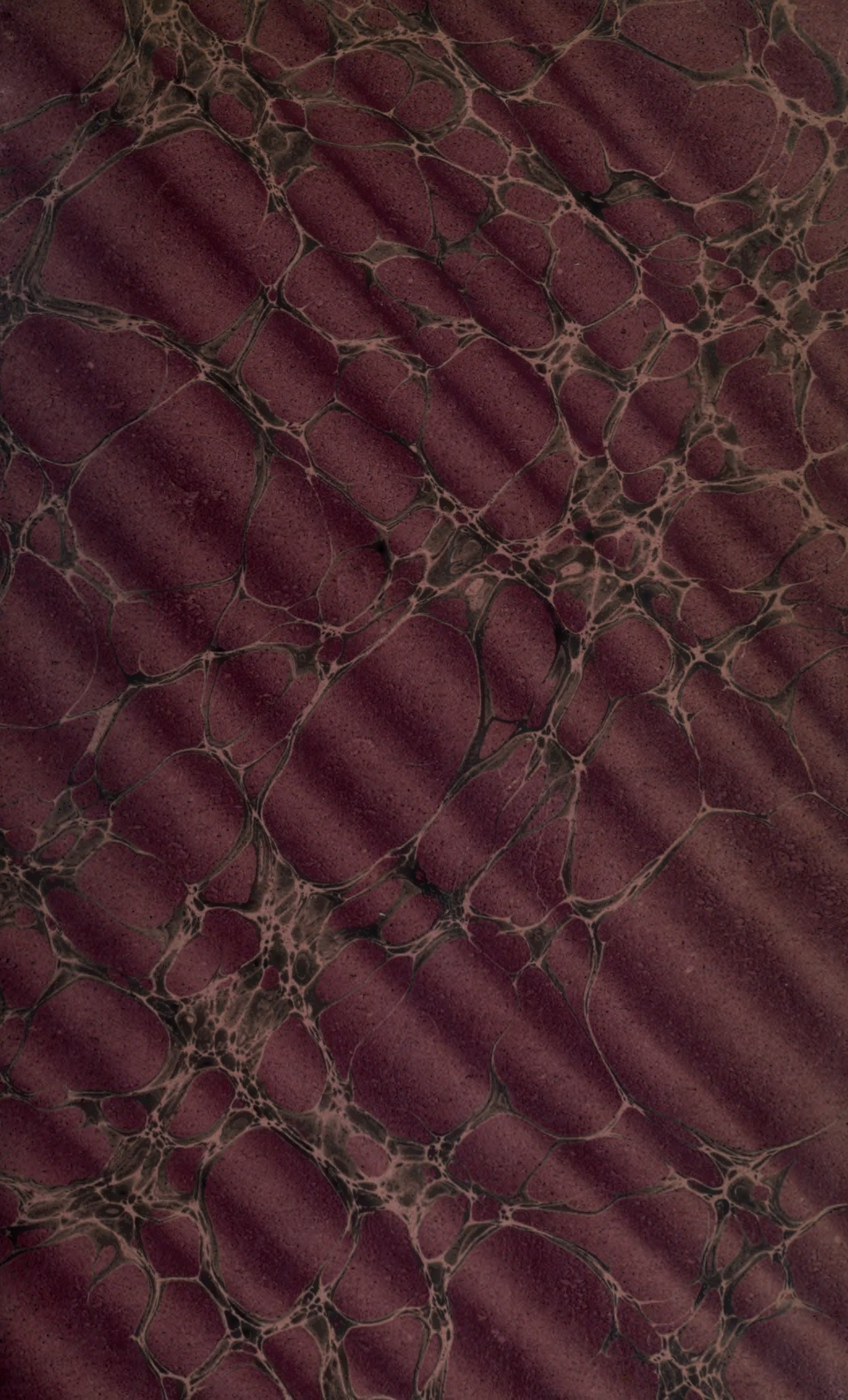
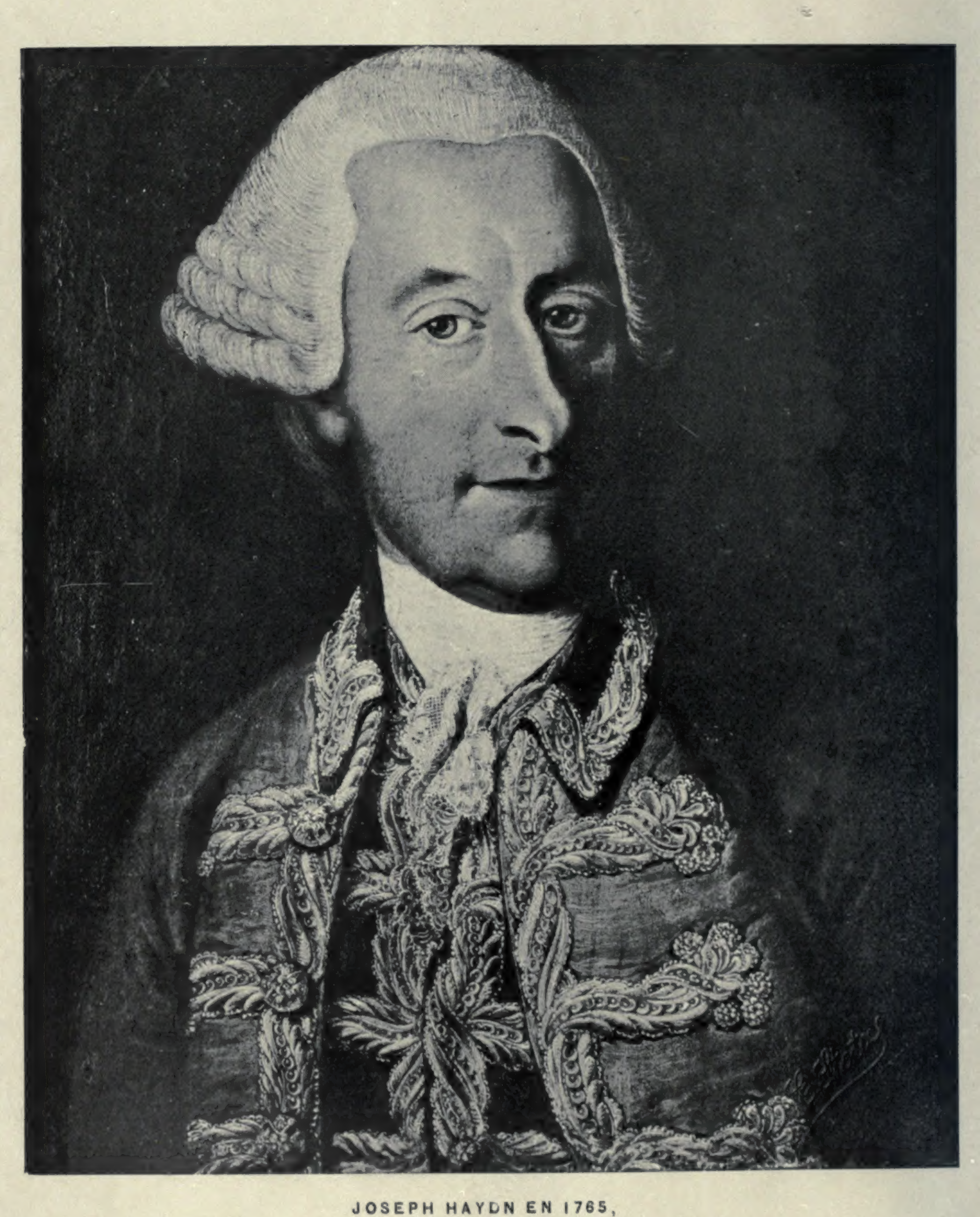

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07197 536 1






VELUT
ARBOR
ÆVO



JOSEPH HAYDN EN 1765,

D'après un portrait anonyme conservé au château d'Esterhaz.

(Cliché obligeamment prêté par la revue musicale *S. I. M.*)

T. DE WYZEWA et G. DE SAINT-FOIX

W.-A. MOZART

SA VIE MUSICALE ET SON ŒUVRE

DE L'ENFANCE A LA PLEINE MATURITÉ

(1756-1777)

ESSAI DE BIOGRAPHIE CRITIQUE

SUIVI D'UN NOUVEAU CATALOGUE CHRONOLOGIQUE
DE L'ŒUVRE COMPLÈTE DU MAITRE

II

LE JEUNE MAITRE

Ouvrage orné de huit portraits et de quatre fac-simile.

PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35
1912

W. A. MOZART

DEUXIÈME PARTIE

LE JEUNE MAITRE

DIX-SEPTIÈME PÉRIODE

LA RENTRÉE D'ITALIE

(SALZBOURG, 13 MARS-FIN DE JUILLET 1773)

Les biographes de Mozart ne nous apprennent absolument rien sur cette période de sa vie, intermédiaire entre son retour de Milan et son départ pour Vienne : mais les œuvres du jeune maître nous en racontent l'histoire, de la façon la plus claire et la plus complète.

Comme nous l'avons dit, Mozart, durant son dernier séjour à Milan, avait vécu dans une atmosphère d'exaltation passionnée, le cœur tout rempli, à la fois, de pure beauté italienne et de cette ardeur romantique qui était alors en train de se propager à travers l'Europe. Son brusque retour parmi le milieu salzbourgeois devait forcément exercer sur lui, dans ces conditions, une influence très profonde : jamais nous ne sommes plus impressionnables à tous les changements du dehors que lorsque nous nous trouvons en état de grande agitation intérieure. Et cette influence du milieu salzbourgeois sur Mozart a été précisément telle qu'on pouvait l'attendre chez un être aussi prompt, par nature, à subir le contre-coup des moindres nouveautés environnantes : elle a littéralement produit l'effet d'un choc subit et violent, et quelques semaines ont suffi pour « dégriser » le jeune entousiaste, modifiant à la fois son idéal et ses procédés bien autrement que l'avaient fait ses deux retours précédents. Des qualités que Mozart rapportait de son dernier voyage en Italie, seule la maturité de son esprit est restée intacte ; et c'est elle précisément qui, tout d'un coup, lui a ouvert les yeux sur la réalité présente, en même temps qu'elle le rendait plus sensible à l'appel du génie de sa race. Du *maestro* milanais de naguère, tout

imprégné du style des vieux maîtres italiens, et tâchant à traduire par son moyen des sentiments d'une exaltation pathétique toute « moderne », cette maturité a fait sortir tout d'un coup, au contact du placide et léger milieu musical de Salzbourg, un musicien déjà presque parfaitement « salzbourgeois », empressé de prendre son rang parmi les honnêtes et savants « maîtres de chapelle » avec qui sa naissance le prédestinait à rivaliser.

Le caractère italien de toutes ses œuvres de la période précédente, d'abord, va s'effacer comme à vue d'œil dans les œuvres nouvelles que nous aurons à étudier. Et cette disparition sera d'autant plus remarquable qu'elle coïncidera avec un emploi, probablement obligé, de coupes et de formules italiennes. Car la plupart des compositions instrumentales de Mozart durant cette période auront pour objet ou bien de compléter des séries commencées naguère en Italie, quatuors, sonates, *divertimenti* d'instruments à vent, ou bien de créer une série nouvelle de symphonies qui doit, évidemment, avoir été commandée à Mozart par un amateur italien. Ainsi le jeune homme continuera, pendant ces quelques mois, à travailler pour les mêmes auditeurs pour qui il a composé ses grandes œuvres italiennes des mois antérieurs; et cependant c'est à peine si, dans les premières de ces compositions qu'il écrira après son retour, nous découvrirons encore un écho lointain de cettte admirable inspiration italienne qui lui a dicté les *largos* de ses sonates, les *andantes* mineurs de ses quatuors, les élans lumineux de son *divertimento* en *si bémol*. Tout cela sera désormais remplacé par une inspiration absolument différente, avec des contours mélodiques plus étendus et moins précis, — renforcés comme nous le verrons d'une élaboration harmonique plus savante, — et par une expression à la fois moins profonde et plus douce, plus conforme à l'idéal instinctif de l'esprit allemand.

Et peut-être le romantisme de la période précédente s'effacera-t-il, durant cette période nouvelle, plus vite encore et plus manifestement que l'italianisme qui l'accompagnait. Nous rencontrerons bien, çà et là dans les premières œuvres de la période, un *andante* mineur : mais, là même, l'angoisse frémissante de naguère cédera le pas à des émotions plus tranquilles, et bientôt toute ombre de sentiment romantique achèvera de s'évanouir, aussi bien des *andantes* que des *allegros*, au profit d'une traduction de plus en plus vigoureuse et savante de sentiments pareils à ceux qu'exprimaient les œuvres produites autrefois par Mozart, Michel Haydn, et toute l'école des maîtres de Salzbourg.

Si nous avions à définir, d'un mot, l'état d'esprit nouveau qui a soudain remplacé cette disposition romantique, — sauf à n'avoir lui-même qu'une durée toute passagère, — nous dirions qu'il se caractérise par un mélange de goût renouvelé pour le contrepoint et de véritable engouement, non plus pour l'instrumentation en général,

comme naguère en 1771 et 1772, mais pour l'emploi constant et prédominant des instruments à vent. Sous l'influence, peut-être, des deux *divertissements* pour les vents qu'il vient d'écrire, Mozart ne rêve plus, dans ses symphonies, qu'à développer le rôle des hautbois, des flûtes, des cors, et des bassons, tantôt leur confiant la ligne mélodique d'un sujet, tantôt les faisant dialoguer avec le quatuor, ou parfois même les chargeant de dialoguer entre eux, avec de savantes imitations qui nous révèlent, d'autre part, le zélé contrapontiste qu'il est redevenu. Les quatre symphonies-ouvertures que nous allons étudier, le *Concertone* de mai 1773, autant d'œuvres où l'importance des instruments à vent s'accusera avec une netteté singulière, faisant de ces ouvrages, à ce point de vue, un groupe unique dans toute la production instrumentale de Mozart, jusqu'à l'heure de sa prise de contact avec l'école de Mannheim en 1777.

Quant à ce nouvel amour du contrepoint que nous allons voir marcher de front avec la susdite extension du rôle des instruments à vent, celui-là aura sans doute été réveillé et stimulé, dans le cœur de Mozart, par l'influence, redevenue quotidienne pour lui, de l'art religieux de Salzbourg ; et nous le verrons, en effet, se manifester au plus haut point dans une grande messe que Mozart lui-même sera appelé à composer au début de l'été de 1773. Mais bien avant cette messe, dès le retour de Mozart à Salzbourg et jusque dans ses compositions les plus profanes telles que lesdites ouvertures, ou que le *concertone* pour deux violons, nous découvrirons un emploi à peu près incessant de figures de contrepoint, allant de front avec la fièvre d'instrumentation signalée tout à l'heure, et nous préparant déjà aux vigoureuses fugues instrumentales des quatuors de la période viennoise de l'été suivant. De telle sorte que, malgré l'infériorité relative de la plupart des travaux qu'elle nous a laissés, cette période a joué, elle aussi, un rôle important et précieux dans le développement artistique de Mozart : elle marque pour ainsi dire, l'acclimatation définitive de son génie au milieu musical où il aura désormais à vivre. Et il va sans dire, après cela, que si ces œuvres de transition n'offrent pas pour nous l'intérêt exceptionnel des grands poèmes pathétiques de la dernière période italienne, elles n'en conservent pas moins, avec maintes particularités de style italiennes qui vont désormais se retrouver toujours dans l'art du jeune maître, une fraîcheur d'émotion et une exquise beauté de forme qui, tout en nous apparaissant ici dans un cadre plus restreint que celui des grandes symphonies de 1772, n'en seront ni moins agréables, ni moins parfaitement « mozartiennes », — avec même, peut-être, plus d'aisance et de sûreté, résultant à la fois des progrès de l'âge et de l'expérience.

Ajoutons enfin que, dès l'instant de son retour en Allemagne, Mozart va prendre l'habitude d'abandonner, pour ses manuscrits, le

grand format qui lui a servi presque constamment pendant les deux années précédentes. Désormais, toutes celles de ses œuvres dont la date nous est connue de façon authentique se trouveront écrites sur un papier oblong, de petit format ; et comme il va sans dire que le même papier doit avoir servi aussi aux compositions de ce temps qui ne sont pas datées, nous aurons là un moyen précieux, parmi beaucoup d'autres, pour fixer la date de plusieurs de ces œuvres non datées du jeune homme. Sans compter que c'est également durant cette période que Mozart va s'éprendre obstinément du mot *andantino grazioso* pour désigner ses mouvements lents, sauf à se fatiguer bientôt de cette habitude, ainsi que de maintes autres, et à y renoncer presque tout à fait : de telle sorte que l'indication *andantino grazioso* pourra, elle aussi, dans les cas douteux, nous aider à fixer la date d'une œuvre où nous la lirons.

168. — *Salzbourg, fin de mars* 1773.

Divertimento en mi bémol, pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors anglais, deux cors et deux bassons.

K. 166.

Allegro

Allegro. — Menuetto et trio (en si bémol). — Andante grazioso (en si bémol). — Adagio et allegro.

L'autographe de ce *divertimento*, écrit sur le petit papier oblong que Mozart va désormais employer constamment, porte la date de « Mars 1773, à Salzbourg » ; et comme Mozart n'est rentré à Salzbourg que le 13 de ce mois, c'est donc tout de suite après son retour qu'il a composé ce *divertimento*. Au reste, aucun doute n'est possible sur la destination de celui-ci : Mozart l'a écrit pour un amateur de Milan où nous savons déjà qu'il y avait des clarinettes, tandis qu'il n'en existait pas à Salzbourg, et où précédemment le jeune homme avait composé un premier *divertimento* pour les mêmes instruments, tout à fait pareil à celui-ci par sa coupe et le nombre de ses morceaux. Sûrement ce n° 168 a été composé pour être envoyé à Milan, de même que plusieurs des œuvres que nous allons avoir a étudier après lui ; et il se peut que ce soit afin de pouvoir plus commodément rouler et expédier ses envois que Mozart, à ce moment de sa vie, a pris l'habitude d'écrire ses compositions sur un papier de format plus petit et plus portatif.

Mais que si, après cela, nous jetons les yeux sur le contenu musical de ce second *divertimento*, nous éprouvons un sentiment de véritable stupeur, à découvrir combien a été rapide et profond le choc produit, sur le

génie poétique du jeune maître, par son nouveau contact avec l'atmosphère musicale et intellectuelle de son pays. De toute la fièvre romantique qui brûlait dans les moindres morceaux de la période précédente, de ces élans passionnés de tristesse ou de folle joie, de cette merveilleuse beauté chantante de tous les contours mélodiques et de l'adorable poésie qui les animait, rien absolument ne subsiste plus. Le métier même a changé, pour redevenir tout salzbourgeois : au lieu des beaux effets d'ensemble du n° 167, nous trouvons sans cesse, comme autrefois, des « effets » particuliers, des *soli* échangés tour à tour entre les divers instruments, de plates ritournelles répétées à plaisir. Et sans doute tout cela dénote surtout la hâte avec laquelle Mozart, sitôt rentré, s'est empressé d'« expédier » une commande peut-être payée d'avance : mais le contraste de ce n° 168 avec le *divertimento* précédent n'en révèle que plus à découvert l'inténsité de la révolution qui s'est opérée, tout d'un coup, dans le cœur et l'esprit du jeune voyageur.

Le premier morceau est fait de trois sujets, dont un, le second, est réservé d'abord aux cors anglais pour passer ensuite, dans la reprise, aux clarinettes. Après quoi, suivant la vieille coupe italienne, le premier sujet est repris à la dominante, et ce n'est que le second sujet qui se trouve ramené dans le ton principal. Encore faut-il voir ce que sont ces pauvres sujets, et notamment le troisième, banal refrain répété quatre fois de suite.

Dans le menuet et le trio, Mozart, pour se conformer à l'habitude italienne, fait en sorte que la seconde partie soit plus longue que la première : mais il obtient ici ce résultat en reproduisant simplement, après la seconde partie, la totalité ou un morceau de la première.

L'*andante*, — qui ne s'appelle pas encore *andantino*, mais porte déjà le qualificatif *grazioso*, — nous fait voir pour la première fois une coupe que Mozart, désormais, emploiera volontiers dans les *andantes*, surtout lorsqu'il voudra les écrire promptement et sans trop de peine : la coupe du *rondo*, telle qu'il la pratiquait précédemment dans ses finales, mais avec cette différence que, ici, le thème principal sera assez long, tandis que les intermèdes, très courts, ne feront qu'en ramener les reprises, à la façon de petites ritournelles. Et Mozart, dans cet *andante* de son *divertimento*, se met si peu en frais d'invention qu'il répète encore son refrain, au lieu d'un intermède nouveau, en se bornant à le transporter dans un autre ton et à le faire reprendre, en *solo*, par les cors. Une *coda* assez longue termine cet *andante*, avec une ritournelle nouvelle où Mozart, se rappelant soudain son habitude milanaise, recommence à prodiguer les indications de nuances.

L'*adagio* qui précède le finale n'est plus, comme dans le n° 168, un grand chant isolé, d'une coupe régulière de morceau de sonate : plus court, il n'a d'autre objet que de servir de prélude au morceau suivant, ce qui ne l'empêche pas d'être, dans le *divertimento* tout entier, le seul passage où se retrouve un écho du génie poétique déployé naguère par Mozart dans son *divertimento* milanais.

Quant au finale, celui-là ressemble tout à fait, par sa coupe, au finale du n° 169, étant pareillement un *rondo* où le thème, en deux couplets, dépasse de beaucoup les petits intermèdes aussi bien par son étendue que par son importance : mais toujours nous sentons, dans ce

finale du second *divertimento*, que Mozart compose plus vite, à moins de frais, et avec moins d'entrain.

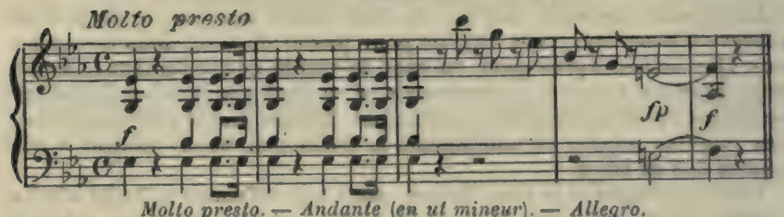
En dehors du passage que nous avons signalé dans l'*andante*, les indications de nuances sont déjà moins nombreuses, à travers le *divertimento :* mais quelques-unes, et notamment un *crescendo* vers la fin du premier *allegro*, rappellent encore les récentes habitudes italiennes du jeune maître.

169. — *Salzbourg, mars ou avril* 1773.

Symphonie en mi bémol, pour deux violons, alto, deux flûtes, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux violoncelles, basse et trompettes.

K. 184.

Ms. dans une collection viennoise.



Molto presto. — Andante (en ut mineur). — Allegro.

Cette symphonie fait partie d'une série d'œuvres orchestrales sur l'autographe desquelles se trouvaient écrites, autrefois, les dates de leur composition : mais quelqu'un, plus tard, s'est amusé à gratter toutes ces dates, de telle façon qu'il est aujourd'hui presque impossible de les discerner. Cependant, pour le n° 169, le possesseur actuel du manuscrit croit pouvoir affirmer que celui-ci porte la date de 1773 ; et, en effet, le style de la symphonie prouve clairement qu'elle a été composée aussitôt après le dernier retour d'Italie, à moins encore que Mozart l'ait écrite à Milan, dans les derniers temps de son séjour, car rien n'empêche d'admettre que ce soit là qu'il ait acheté d'abord ce petit papier oblong sur lequel il va, désormais, écrire presque constamment ses compositions instrumentales.
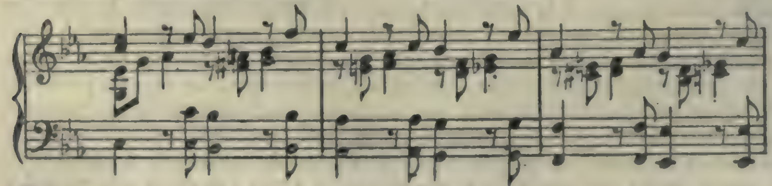
Toujours est-il, — pour abandonner un moment cette question de la date, — que la symphonie n° 169 et les trois suivantes offrent la particularité d'être bien moins des *symphonies*, au sens où ce mot commençait alors à être entendu universellement, que des *ouvertures* de théâtre italiennes, chacune n'ayant que trois morceaux très courts sans barres de reprise ; et les deux premières de la série ont même, suivant l'ancienne habitude des ouvertures d'opéra, leurs trois morceaux directement enchaînés l'un à l'autre, au lieu de morceaux se terminant par une cadence pleine dans le ton principal. Encore n'est-ce pas tout : non seulement ce nombre et cette disposition des morceaux, dans les quatre symphonies, dérivent tout droit du style de l'ouverture italienne, mais nous verrons que dans chacun de leurs morceaux, Mozart fait emploi d'une coupe à la fois tout italienne et tout archaïque, consistant à

diviser les morceaux en deux parties égales, sans l'ombre d'un *développement* entre ces parties, qui cependant commencent, l'une et l'autre, dans le même ton. Ainsi faisait, par exemple, le vieux Jommelli dans la plupart de ses ouvertures ; et Mozart lui-même, durant son premier séjour en Italie, avait parfois subi l'influence de ce style au point de remplacer ses *développements* par de courtes ritournelles de quelques mesures. Mais il y avait longtemps qu'il avait renoncé à ce procédé suranné, et le voici maintenant qui y revient dans quatre symphonies, l'employant plus docilement qu'il n'a jamais fait, tandis que l'inspiration et l'exécution instrumentale des morceaux qu'il compose dans ce cadre ancien attestent une maturité et une « modernité » les plus éloignées qui soient d'un tel encadrement ! Qu'est-ce donc à dire, sinon que le jeune homme, pendant son séjour en Italie, a reçu la commande d'une série d'ouvertures, — peut-être pour l'opéra de Milan, car les instruments employés ici sont les mêmes qui figuraient dans l'ouverture de *Lucio Silla*, — et que, rentré à Salzbourg, il s'est mis à préparer la composition de cette commande, en tâchant à suivre le plus exactement possible un modèle que l'auteur de la commande susdite lui a proposé comme exemple ?

Aussi bien cette supposition d'une commande milanaise est-elle encore renforcée par l'existence, pour quelques-unes des symphonies en question, de deux copies manuscrites exactement pareilles, à cela près que, dans l'une des deux, Léopold Mozart collabore avec son fils à transcrire la partition. Sans doute Mozart voulait ainsi garder pour soi un exemplaire de ses ouvertures, tout en envoyant celles-ci à l'amateur italien qui les lui avait commandées. Et nous avons là un motif de plus pour nous sentir tentés d'admettre que c'est encore à Milan, aussitôt après le reçu de la commande, que Mozart a conçu, sinon déjà exécuté, cette première ouverture en *mi bémol* qui, seule de toutes les œuvres de la période que nous étudions, se rattache pleinement et directement à l'inspiration romantique de toutes ses œuvres de la période précédente : encore que, comme nous aurons à le dire tout à l'heure, les procédés d'instrumentation et même quelques-unes des idées mélodiques attestent déjà le retour à l'influence allemande, et rappellent même expressément la série des grandes symphonies romantiques composées par Joseph Haydn en 1772 et 1773. Toujours est-il que, avec l'admirable symphonie en *ut* nº 157, cette ouverture en *mi bémol* est la seule œuvre orchestrale de Mozart qui dérive de la même inspiration, à la fois passionnée et dramatique, que les sonates et les quatuors de la période de *Lucio Silla*. Jamais encore Mozart n'a aussi manifestement tâché, dans une ouverture, à créer pour ainsi dire un petit drame sans paroles, opposant de puissantes émotions en des contrastes pathétiques et subordonnant toute autre pensée à la seule recherche de l'effet expressif. Depuis les impérieux appels du début, sans cesse répétés avec une vigueur nouvelle après la plainte angoissée qui leur sert de second sujet, nous nous sentons entraînés dans une sorte d'action lyrique qui se poursuit parmi les soupirs douloureux de l'*andante*, pour aboutir aux rythmes décidés, mais à présent plus joyeux, du finale, entrecoupés de légères chansons fugitives, et parfois aussi traversés de soudaines modulations imprévues qui évoquent le souvenir de la lutte tragique du premier

morceau. Le musicien, ici, se met entièrement au service des simples et vigoureuses conceptions du poète : ce qui ne l'empèche pas, au reste, de s'affirmer par la richesse et la beauté singulières de la ligne mélodique, comme aussi par l'emploi incessant, dans l'*andante*, d'un contrepoint encore tout italien, mais poussé déjà à un très haut dégré de signification musicale. Quant à l'instrumentation, nous avons indiqué plus haut la différence qui s'y révèle avec les procédés italiens des œuvres symphoniques de la période précédente : sous l'influence de Joseph Haydn, Mozart se reprend désormais à traiter l'orchestre ainsi qu'il le faisait en 1772, c'est-à-dire à opposer volontiers le groupe des deux violons à celui de l'alto uni avec la basse, tandis que, d'autre part, les instruments à vent recommencent à vouloir associer leur rôle à celui du quatuor, au lieu de ne s'affirmer qu'en de petits *soli* épisodiques. D'une façon générale, chacun des trois morceaux de cette ouverture, malgré la brièveté de ses dimensions et sa coupe quelque peu archaïque, nous révèle une maîtrise symphonique non pas certes plus parfaite que celle des merveilleuses symphonies de 1772, mais, en quelque sorte, plus mûre et plus haute, capable maintenant de s'appliquer à des tâches musicales d'une portée supérieure. En ouvrant le cœur du jeune maître à des émotions que jusqu'alors il ne soupçonnait point, la crise romantique des premiers mois de 1773 a achevé de faire de lui un homme, et c'est là un résultat que le retour de Mozart dans son atmosphère natale ne pourra que consacrer et renforcer encore.

Le premier morceau de l'ouverture est fait suivant la coupe ancienne que nous avons décrite. Après l'exposition des deux sujets, le *développement* se trouve remplacé par une reprise à peu près pareille du premier sujet dans un ton voisin, et les deux sujets sont ensuite repris dans le ton principal, pour aboutir à une *coda* qui répète, une quatrième fois, le premier sujet, sauf à y joindre bientôt une série de modulations nouvelles afin de préparer l'*andante* mineur qui va suivre. De cette manière, on peut dire que tout le morceau ne consiste qu'en deux idées, séparées l'une de l'autre par une courte ritournelle à l'unisson : mais il faut voir avec quel art ces deux idées se trouveut opposées, l'une toute rythmique, nette et tranchante avec des alternatives de *tutti* et de *soli*, des heurts saccadés dans le rythme, qui achèvent de lui donner un caractère de vigueur dramatique, tandis que l'autre, chantée par le premier violon avec un accompagnement continu du second, a vraiment l'allure éplorée d'une plainte, bientôt brusquement étouffée par le retour passionné du premier sujet. C'est dans ce second sujet que se retrouve un rythme sensiblement analogue à celui d'un passage expressif du premier morceau de la symphonie en *ut mineur* (n° 52), composée par Joseph Haydn, aux environs de 1772 :



et l'on ne peut se défendre de songer, en même temps, que, plus encore

que la symphonie de Haydn, ce premier morceau de l'ouverture de Mozart a dû inspirer à Beethoven cette opposition dramatique d'un cri de fureur et d'une plainte qui constitue toute la fameuse ouverture de *Coriolan*.

Comme nous l'avons dit, le premier morceau s'enchaîne à l'*andante* par une longue série de modulations expressives ; et nous retrouvons là encore, dans la signification douloureuse et comme effrayée de ces modulations, richement colorées par les accords des instruments à vent, une trace nouvelle des dispositions toutes romantiques dont cette ouverture va être pour nous le dernier écho, dans l'œuvre de jeunesse de Mozart.

Quant à l'*andante*, on a vu déjà qu'il n'est, tout entier, qu'un long gémissement pathétique, où un rythme angoissé, et plus pareil à un soupir qu'à un chant, se répète dans des tons divers, avec un contrepoint expressif entre les deux violons ou entre le premier violon et les flûtes. Celles-ci, et en général tous les instruments à vent, recommencent ici à jouer un rôle essentiel, avec même des passages où leurs quatre groupes travaillent à découvert : tandis que, d'autre part, le groupe des violons s'oppose constamment à celui de l'alto et des basses. Ajoutons que, ici, Mozart introduit un petit *développement* entre la première partie et sa reprise, qui elle-même se trouve un peu changée, tout au moins dans le premier sujet : car la brièveté de ce morceau ne l'empêche point de comporter deux sujets distincts, tous deux répondant au même sentiment de détresse angoissée, jusqu'à l'instant où, vers la fin, les modulations se rassérènent doucement pour amener le ton de *mi bémol* du finale.

Celui-ci, au sortir de l'atmosphère désespérée de l'*andante*, produit une véritable impression de soulagement. Il débute cependant, lui aussi, par un rythme décidé et impérieux, mais déjà tout imprégné d'émotions plus joyeuses ; et c'est une légère et charmante gaieté qui rayonne, après cela, dans le second sujet, pour s'exhaler bientôt en un de ces chants limpides et poétiques des premiers violons que nous avons vus s'annoncer naguère dans l'ouverture de *Lucio Silla* et le finale de celle du *Sogno*. Suit un très long *développement*, où le rythme de la ritournelle du premier sujet, traité en imitations entre les divers instruments, donne lieu à ces modulations mineures ou chromatiques dont nous avons parlé, seul rappel momentané des violentes passions des premiers morceaux ; mais bientôt cette première partie du *développement* est remplacée par une seconde où Mozart, avec la collaboration de l'orchestre entier, ne songe plus qu'à varier et étendre l'allégresse triomphante du second sujet, de façon à rendre plus parfaite encore l'intensité joyeuse de la *rentrée* complète qui va suivre. De nouveau, cette *rentrée* finie, les modulations inquiètes et contrastées du *développement* menaceront de se reproduire : mais aussitôt une troisième répétition du premier sujet leur imposera silence, et la symphonie s'achèvera par une grande *strette* pleine d'éclat et de mouvement. Admirable finale où c'est comme si Mozart avait résumé, une dernière fois, tous les souvenirs artistiques rapportés par lui de ses séjours en Italie, tout en y joignant déjà une science du contrepoint et une entente de l'instrumentation symphonique qui ne lui venaient que de son pays : de telle sorte que nous pouvons

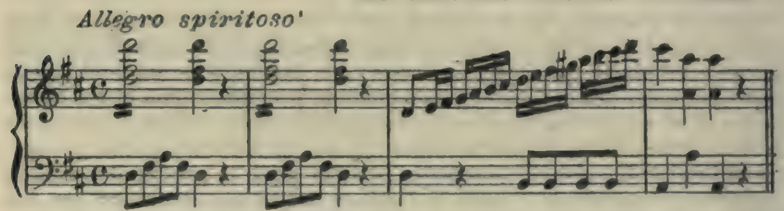
voir ici, avec une beauté incomparable de pensée et de forme, un reflet de la transition, trop rapide, qui a dû s'accomplir en lui avant sa soumission définitive au goût de Salzbourg.

170. — *Salzbourg, mai* 1773.

Symphonie en ré, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, trompettes, violoncelle et basse.

K. 181.

Ms. dans une collection viennoise.



Allegro spiritoso. — Andantino grazioso (en sol). — Presto assai.

Cette symphonie, comme la précédente et les suivantes, portait sur son manuscrit une date qui y a été effacée : mais on a cru pouvoir déchiffrer, sous le grattage, les mots « Mai 1773 » ; et cette date répond le mieux du monde au caractère de la symphonie. Celle-ci, en effet, est d'une coupe si absolument pareille à celle du n° 169 qu'elle doit avoir été écrite à très peu de distance de ce dernier, c'est-à-dire peu de temps après le retour de Mozart en Allemagne : tandis que, par ailleurs, nous pouvons être sûrs que c'est bien cette symphonie en *ré* qui a été composée *après* l'autre, car la trace de l'influence allemande y apparait déjà beaucoup plus sensible.

Evidemment composée, de même que le n° 169, pour satisfaire à la commande d'une série d'ouvertures italiennes, la présente symphonie reste encore toute conforme au modèle archaïque que nous supposons que Mozart aura dû ou voulu imiter dans le n° 169. Les trois morceaux, sans barres de reprises, s'enchainent l'un à l'autre, et ni le premier morceau ni l'*andante* ne contiennent d'autre *développement* qu'une courte transition, d'ailleurs reprise encore après la seconde partie. Et non seulement les deux symphonies se ressemblent par tous les détails de leur forme : on trouverait encore facilement, dans la seconde, maint rythme, maint procédé ayant figuré dans la première, et leur donnant à toutes deux une apparence parfaite d'œuvres conçues en pendant. Mais, avec cela, il est impossible d'imaginer différence plus complète que celle qui existe entre l'inspiration de ces deux pendants. Autant la symphonie en *mi bémol* garde encore de traces du romantisme italien de Mozart durant la période de *Lucio Silla*, autant ce n° 170 en est dépouillé, pour constituer désormais, sous son enveloppe d'ouverture italienne, un véritable « divertissement » salzbourgeois, tout animé des sentiments les plus simples et les plus ingénus, sans l'ombre de passion violente ni d'autre intention que d'éla-

borer ingénieusement des idées musicales plus ou moins empruntées encore au répertoire dramatique italien. Au lieu du poète que nous révélait la symphonie précédente, de nouveau nous avons affaire à un jeune musicien habile et savant, attiré surtout, cette fois, par les effets instrumentaux dont il a repris le goût dès son retour en Allemagne.

Le premier morceau, cependant, semble d'abord nous promettre une ouverture théâtrale à peine moins expressive et mouvementée que la précédente. Après quatre mesures d'*intrada*, il nous expose un premier sujet d'un rythme grave et sombre, renforcé encore par de fréquentes modulations mineures, et obstinément répété par les basses, sous des trémolos de violons et d'altos. Mais au lieu de songer ensuite à tirer de ce début de grand effets tragiques, Mozart s'amuse à un long traitement tout musical de son premier sujet, prodiguant les recherches harmoniques et les imitations, ou faisant dialoguer les vents avec le quatuor, ou même introduisant de curieuses réponses en contrepoint dans la partie des deux hautbois, sous une figure continue d'accompagnement des cordes. Après quoi vient un petit second sujet tout mélodique, dans la réponse duquel les hautbois remplacent les premiers violons ; et de nouveau, dans la ritournelle qui suit, le contrapontiste reparaît, sacrifiant la signification expressive à la piquante hardiesse de ses imitations. C'est à la suite de cette ritournelle que se produit le petit passage intermédiaire dont nous avons parlé, ramenant une rentrée complète de la première partie, sans le moindre changement, et lui-même se reproduisant de nouveau après cette *rentrée*, pour préparer l'enchaînement avec l'*andante*.
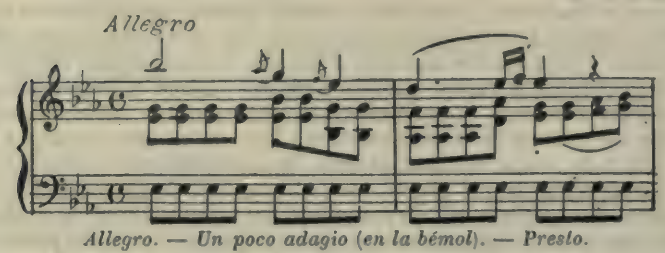
Celui-ci est tout formé d'un adorable chant des hautbois, le plus allemand que l'on puisse rêver dans sa tendre douceur. En manière de prélude à ce chant, avant ses deux strophes, le quatuor énonce un petit premier sujet invariable : tandis que le chant lui-même est très varié, d'une strophe à l'autre, ou plutôt formé de deux strophes entièrement différentes, sous la parité de leur allure et de leur accompagnement par le quatuor à cordes, divisé en deux groupes suivant l'habitude allemande.

Par une reprise modulée de la charmante ritournelle de sa première strophe, cet *andante*, à son tour, s'enchaîne avec le finale, qui, sous son indication de *presto assai*, est simplement un *rondo* italien, à la façon de ceux qui abondaient dans les finales des œuvres précédentes de Mozart. Un *rondo* italien, par sa forme rapide et la multiplicité de ses intermèdes, toujours renouvelés jusqu'au bout du morceau : mais ni le refrain ni ces intermèdes n'ont plus rien de commun avec la grâce chantante des *rondos* naguère créés en Italie. Le thème est une sorte de marche allemande pareille à celles que Mozart introduira volontiers dans ses opéras comiques ; et c'est encore par le rythme que valent surtout les trois intermèdes, tous trois d'un sentiment à peu près semblable, et volontiers rattachés l'un à l'autre par l'adjonction des mêmes ritournelles. Nous sommes loin des beaux chants d'angoisse ou de folle joie qui sans cesse venaient interrompre et transfigurer les *rondos* merveilleux de la période italienne.

171. — *Milan et Salzbourg, entre février et mai* 1773.

Quatuor en mi bémol, pour deux violons, alto et violoncelle.

K. 160.
Ms. à Berlin.

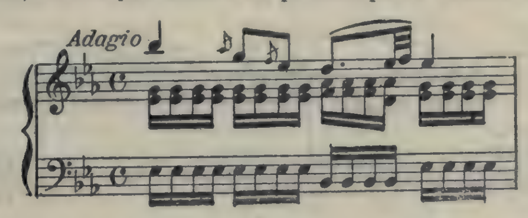


Allegro. — Un poco adagio (en la bémol). — Presto.

Ce quatuor, écrit encore sur papier de grand format, au contraire des autres œuvres instrumentales de la présente période, est le sixième et dernier de la série composée par Mozart pendant son séjour à Milan Mais tandis que les quatuors précédents portaient, à un très haut degré, l'empreinte du romantisme italien qui paraît avoir animé le jeune maître pendant toute la durée de son séjour à Milan, nous sentons ici, très clairement, que ce romantisme commence à décroître, et surtout que Mozart subit de nouveau l'influence de la musique allemande de son temps. Ou plutôt le premier *allegro* du quatuor, avec ses nombreux sujets distincts, et la quantité de ses indications de nuances, comme aussi avec sa merveilleuse limpidité chantante, répond encore tout à fait au même idéal dont nous avons signalé l'inspiration dans les autres quatuors de la série; et l'*adagio* lui-même, — le seul de la série entière qui ne soit pas en mineur, — ne laisse pas de rappeler l'esprit, sinon la forme, des admirables chants que nous ont offerts les quatuors précédents. Mais le finale, lui, ne diffère pas seulement de tous les finales italiens en ce qu'il revêt la coupe d'un morceau de sonate, au lieu de celle d'un *rondo* ou d'un *tempo di menuetto* : c'est là, en outre, un morceau d'un sentiment tout salzbourgeois, absolument semblable à maints finales de Michel Haydn, et rappelant aussi, par la précision et la grosse gaieté de ses rythmes, les finales des petites ouvertures composées par Mozart après sa rentrée à Salzbourg. Quoi de plus simple et naturel que de supposer que le jeune homme, ayant entamé à Milan le dernier quatuor de sa série, n'ait pu, avant son départ, en achever que le premier morceau, et se soit mis à l'exécution des deux autres dans les premiers temps de son retour chez lui ? Considéré à ce point de vue historique, le quatuor en *mi bémol* nous fournit une image curieuse et typique du brusque changement provoqué, dans les idées et les procédés de Mozart, par sa reprise de contact avec le milieu allemand; et si, d'autre part, son finale ne saurait être comparé aux délicieux finales des autres quatuors italiens, ses deux premiers morceaux nous apportent du moins un nouvel écho de l'une des plus singulières et plus exquises périodes que contienne toute l'histoire du génie de Mozart.

Le premier morceau, comme nous l'avons dit, est encore purement

et pleinement italien. Sans aucune barre de reprise, il expose tour à tour trois petits sujets distincts, suivis d'une courte série de modulations mineures sur le premier sujet faisant office de *développement*, et ramenant une *rentrée* toute pareille de la première partie. Nul effort à élaborer ni à unir les idées, nulle trace d'un travail sérieux de contrepoint : mais toujours d'adorables chants d'une grâce transparente, avec une indication constante et minutieuse de nuances expressives (y compris plusieurs *crescendo*). Détail curieux : Mozart, pour son premier sujet, s'est souvenu d'une idée mélodique introduite jadis par Joseph Haydn dans son premier quatuor à cordes, mais avec un mouvement *adagio ;* et c'est encore la même idée que nous retrouverons bientôt, cette fois avec un mouvement lent, dans une sonate de piano à quatre mains (nº 200), écrite par Mozart au printemps de l'année 1774 :



L'*adagio*, malgré son ton majeur, est empreint d'une profonde beauté pathétique qui le met au niveau des plus beaux chants italiens de Mozart. C'est une sorte de méditation grave et recueillie, avec une expression presque religieuse; et sa division en deux sujets distincts, les nombreuses nuances que Mozart y a indiquées, le caractère homophone de la mélodie, tout cela apparente encore ce morceau à la série des quatuors précédents. Mais, sous ces ressemblances, nous découvrons ici maintes particularités nouvelles, qui attestent déjà une influence allemande très fortement subie. C'est ainsi que les deux violons, de nouveau, tendent à s'unir contre le groupe de l'alto et du violoncelle ; le *développement*, plus long et plus important que dans les œuvres de la période italienne, est suivi d'une élaboration très poussée du premier sujet. avec un travail thématique que l'on croirait emprunté à un quatuor de Joseph ou de Michel Haydn ; et le morceau se termine par une longue *coda* qui, utilisant à son tour le rythme du premier sujet, dénote également une préoccupation toute musicale qui n'a plus rien de commun avec les intentions poétiques des *codas* italiennes que nous avons étudiées. Notons, ici, que l'*adagio* débute sur un accord de septième, et que la manière dont ce début est ramené après le *développement* donne lieu à un passage que Mozart se rappellera, presque note pour note, dans l'*andante* en *la bémol* majeur de sa fantaisie de 1791 pour orgue mécanique.

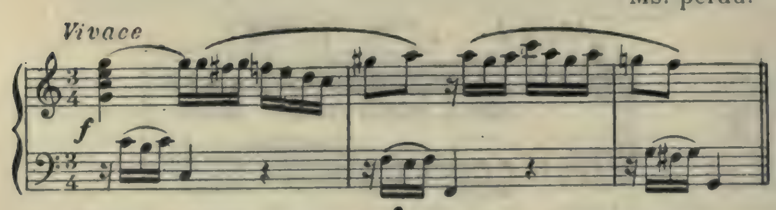
Quant au finale, nous avons dit déjà combien il différait des grands et ravissants finales de la période précédente. Le romantique italien a complètement disparu, pour céder la place à un aimable et facile improvisateur de *divertissements* salzbourgeois. Sous la coupe d'un morceau de sonate, nous voyons se succéder deux sujets également insignifiants, tous deux beaucoup plus rythmiques que chantants ; et

le *développement* qui suit a beau être assez long, il ne fait que continuer et répéter pauvrement la ritournelle du second sujet. Les deux violons ne cessent pour ainsi dire plus de marcher ensemble, les indications de nuances deviennent très rares, et la *rentrée* reprend toute la première partie sans y rien changer, sauf à ramener, une fois de plus, en *coda*, le rythme de marche du premier sujet.

172. — *Milan ou Salzbourg, entre février et mai* 1773.

Sonate en ut, pour le clavecin, avec l'accompagnement d'un violon.

K. 56.
Ms. perdu.



Vivace. — Adagio con moto (*en ut mineur*). — *Rondo : allegro.*

Cette sonate est la dernière de la série commencée, et presque entièrement achevée par Mozart durant son dernier séjour en Italie. Le jeune homme l'aura-t-il encore écrite à Milan, ou déjà après sa rentrée à Salzbourg? C'est, en vérité, ce qu'il est très difficile de savoir exactement. Par le merveilleux sentiment romantique dont la sonate entière est animée, par la nature des idées et maints procédés de la composition, par l'abondance singulière des indications de nuances, l'œuvre se rattache immédiatement aux grandes sonates italiennes; et, d'autre part, elle en diffère par la régularité classique de sa coupe, *allegro*, *adagio*, et *rondo* final, comme aussi par l'introduction, dans le *rondo*, de rythmes évidemment hongrois, tels que les a aimés de tout temps Joseph Haydn, mais extrêmement rares, jusqu'ici, dans l'œuvre de Mozart. Ce dernier aura-t-il eu l'occasion d'entendre des rythmes hongrois à Milan, où toutes les formes de la musique autrichienne étaient alors connues et goûtées? L'hypothèse n'a rien d'impossible, non plus que celle suivant laquelle Mozart, rentré à Salzbourg, aurait tenu à compléter sa série de six sonates, et, à son insu, se serait déjà laissé envahir par des influences nouvelles. Toujours est-il que nous avons affaire, cette fois, à une sonate de type absolument classique et « moderne », pareille à celles que Mozart écrira toujours désormais, et comparable aux plus importantes d'entre elles par son ampleur et sa richesse musicales, sa très haute portée artistique. Donner à cette sonate, comme on continue à le faire, le titre un peu méprisant de *sonatine*, c'est en méconnaître étrangement l'éminente valeur. Nous pouvons bien dire que, jamais plus jusqu'au départ de Mozart pour Paris en 1777, nous ne retrouverons dans son œuvre une sonate plus sérieuse, et grande, et digne de lui que celle-là.

Le premier morceau est construit, comme nous l'avons dit, suivant la coupe classique, avec un long *développement*, un des plus longs que Mozart ait jamais écrits, et une *rentrée* variée de toute la première partie. Mais la trace du style italien, tel que Mozart le pratiquait à Milan en 1773, se retrouve dans l'étroite fusion des sujets, dans le caractère mélodique des ritournelles, et dans la nature des constantes imitations du violon[1]. Le *développement*, d'abord nouveau et d'une allure toute romantique avec ses modulations mineures et son rythme syncopé, amène ensuite un superbe renforcement expressif de l'une des idées de la première partie ; et ce *développement* s'enchaîne avec la *rentrée* par un curieux passage chromatique du piano sur lequel le violon dessine un chant d'une liberté et d'une beauté remarquables. La *rentrée* elle-même, d'ailleurs, nous présente maints petits allongements caractéristiques, rehaussant l'expression du morceau, qui est toute de noble passion, et fait déjà songer à l'esprit de Beethoven. Avec cela un traitement du piano beaucoup plus riche et plus sûr que dans les sonates précédentes, attribuant notamment à la main gauche un rôle déjà tout moderne, sous l'influence évidente de Schobert.

Encore cette influence, et la grandeur romantique de la sonate, et le progrès accompli dans l'éducation « pianistique » de Mozart nous apparaissent-ils plus manifestement dans l'*adagio con moto*, admirable chant mineur qui se poursuit d'un bout à l'autre, sur un accompagnement continu de la main gauche, avec un caractère merveilleux de mélancolie grave et recueillie. L'idée principale du chant, après son exposition en *ut mineur*, reparaît un moment en *mi bémol* majeur, pour être suivie d'un long passage pathétique tenant lieu de ritournelle, et aboutissant à une sorte de *développement* où l'idée susdite revient tout enrichie de modulations expressives. Une petite cadence termine ce passage ; et puis, après un point d'orgue, la *rentrée* se produit, mais amputée, à la manière italienne, de toute la phrase en majeur de la première partie, — procédé que nous avons signalé déjà dans la sonate en *mi mineur* n° 164, et qui tendrait à faire supposer que la présente sonate a été écrite fort peu de temps après celle-là. Enfin l'*adagio* s'achève par six mesures nouvelles, d'un rythme et d'une expression étrangement poétiques, premier échantillon des grandes *codas* que Mozart introduira plus tard à la fin de ses morceaux ; et d'ailleurs cette *coda* nous offre déjà comme une ébauche de celle qui, en 1786, terminera le premier morceau du concerto de piano en *ut mineur*.

Le finale est un *rondo*, expressément désigné sous ce titre : l'un des plus grands, des plus parfaits, et des plus « mozartiens » de toute l'œuvre de jeunesse de Mozart. Le thème, déjà, — suivant l'habitude de Mozart en Italie, — est tout original, dépassant infiniment la vulgarité de la plupart des refrains qui servaient alors de thème aux *rondos*. Aussi bien Mozart reprendra-t-il ce thème, dans le second finale de sa *Flûte enchantée*, pour en faire l'un des passages les plus caractéristiques du rôle de

1. On la retrouverait aussi dans le choix du mot : *vivace* pour désigner le mouvement du morceau. Ce mot, qui avait servi à désigner l'*allegro* initial de l'une des premières sonates de la même série, était d'un emploi aussi fréquent chez les maîtres italiens que peu habituel aux auteurs allemands.
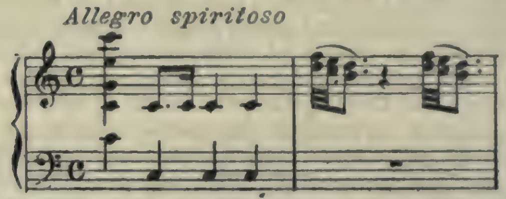
Papageno. Le premier intermède, survenant après une répétition variée du thème en croisements de mains, pourrait être considéré, lui aussi, comme une variation de ce thème : mais plus curieux encore est le second intermède, en *la mineur*, ayant à un très haut degré l'allure et le caractère d'une *czarda* hongroise. Le troisième intermède est également en *mineur*, — nouvel indice de l'origine italienne de la sonate. Et, après lui, Mozart s'amuse à d'autres variations sur son thème, pour terminer par une longue *strette* pleine de feu et d'éclat. Le violon, comme dans le premier morceau, ne cesse point de répondre à la main droite du pianiste en imitations ; et nous retrouvons, dans le traitement du piano, la même maîtrise technique, renforcée encore, ici, d'effets de virtuosité plus originaux.

173. — *Salzbourg, 3 mai* 1773.

Concertone en ut, pour deux violons *soli*, deux violons, deux altos, deux hautbois, deux cors, basse et trompettes.

K. 190.

Ms. dans une collection de Hambourg.



Allegro spiritoso. — Andantino grazioso en fa. — Tempo di menuetto vivace.

La date de composition de ce *Concertone* a été grattée, sur le manuscrit : mais on a cru y déchiffrer les mots : « à Salisburgo, 3 mai 1773 », et cette conjecture nous est pleinement confirmée par le style du morceau, comme aussi par la ressemblance d'un bon nombre de ses passages avec des figures analogues dans les symphonies et la messe du même temps. A noter encore les deux altos plus expressément séparés, qui, pareillement, se retrouvent dans la messe et dans la symphonie nº 174. On ignore, d'ailleurs, dans quelles circonstances Mozart a été amené à composer ce *Concertone :* mais nous y découvrons, à chaque instant, comme un désir de montrer les progrès accomplis par le jeune homme dans la manière de traiter les divers instruments de l'orchestre.

Car, tout d'abord, on se tromperait à croire qu'il s'agit ici d'un concerto ordinaire pour deux violons. Non seulement la coupe des morceaux, comme nous le verrons tout à l'heure, diffère de celle des concertos ordinaires : à côté des deux violons *soli*, d'autres instruments ont un rôle expressément « concertant », par exemple les deux hautbois et le violoncelle. Bien plus qu'un concerto véritable, Mozart a voulu écrire un petit *divertissement* instrumental, dans le genre de celui qu'il avait composé à Milan en 1771 sons le titre de « Concerto », au sens où les Italiens entendent ce mot. Les *soli*, en effet, n'y ont jamais l'extension, ni le caractère dominant, qu'ils sont tenus d'avoir dans un

concerto : ils consistent en de courts épisodes, le plus souvent libres, et non repris en *tutti*, qui viennent s'entremêler dans la trame symphonique. Mais le plus curieux est que Mozart, tout repris de son ancienne passion pour le contrepoint, ne se fatigue pas de composer ces *soli* en imitations, soit que les deux violons dialoguent entre eux ou avec les hautbois, ou bien encore qu'ils répondent en contrepoint au reste de l'orchestre. Avec cela, des nuances encore très nombreuses, de fréquents passages mineurs, et maints autres souvenirs de la précédente période italienne.

Le premier morceau, après quatre mesures d'*intrada*, — comme dans les symphonies du même temps, mais déjà avec réponse des hautbois aux cordes, — expose un premier sujet symphonique qu'une ritournelle enchaîne avec un second sujet qui, — et ici nous retombons dans les procédés du concerto, — est également exposé dans le ton principal. Vient ensuite une très longue ritournelle, aboutissant à la série des *soli*. Ceux-ci peuvent être distingués en un premier sujet, tout à fait nouveau, — et traité en contrepoint, — une réponse des solistes au second sujet du *tutti*, et un autre sujet nouveau, n'appartenant, lui aussi, qu'aux *soli*. Une reprise de la ritournelle finale du *tutti* amène un court passage nouveau, tenant lieu de *développement*, et où les deux violons exposent tour à tour un chant mineur, accompagné par l'orchestre en imitation. Après quoi, celui-ci répète les quatre mesures de son *intrada* et les *soli* recommencent, exactement pareils a ce qu'ils ont été dans la première partie, pour aboutir à une cadence où les deux violons et le hautbois reprennent, à découvert, en canon, un de leurs sujets précédents. Et c'est encore une dernière reprise de l'*intrada* qui termine ce morceau, relativement très simple et facile, sans aucun de ces traits de virtuosité que Mozart, bientôt, déploiera dans ses concertos.

L'*andante* (toujours intitulé : *andantino grazioso*) nous fait voir une coupe analogue. Ici, cependant, le premier sujet du *tutti* n'est plus séparé du premier sujet des *soli* : dès que ces derniers commencent, ils entremêlent un sujet tout à eux avec des reprises fragmentaires de la mélodie qui commence le *tutti ;* tandis que le second sujet, lui, comme dans le morceau précédent, sert à la fois pour l'orchestre et pour les solistes. Toujours comme dans ce morceau précédent, la ritournelle du second sujet est suivie d'un petit *développement* où, en mineur, l'orchestre et les solistes reprennent, de part et d'autre, leur premier sujet ; après quoi vient une *rentrée* complète de la première partie, à peine un peu variée, aboutissant à une cadence qui ne consiste qu'en une quadruple répétition canonique d'une figure très simple, exposée d'abord par le premier des violons *soli*. Mais cette cadence, à son tour, est suivie d'une longue *coda* où l'orchestre répète, une fois encore, le second sujet, avec la ritournelle entière qui finissait le *tutti* du début. Les deux violons *soli*, dans cet aimable *andante*, dialoguent en réponses alternées, plutôt qu'en véritables imitations ; et Mozart y reste encore fidèle à son habitude milanaise de noter abondamment les nuances, depuis les *mf* et les *dolce* jusqu'à un grand *cresc.* d'un très bel effet.

Quant au finale, Mozart y entend le *tempo di menuetto* absolument à la manière italienne, comme il faisait dans ses sonates et quatuors de

Milan, c'est-à-dire comme un grand menuet avec un *trio*. Ici, les *sol* n'interviennent réellement que dans le trio, tandis que le menuet proprement dit est exposé par tout l'orchestre. Dans le menuet comme dans le *trio*, d'ailleurs, nous retrouvons déjà le procédé allemand qui consiste à reprendre toute la première partie (un peu abrégée pourtant dans ce finale) après la seconde. Inutile de dire que, après le trio, Mozart se borne à reprendre *da capo*, sans aucun changement, le premier menuet.

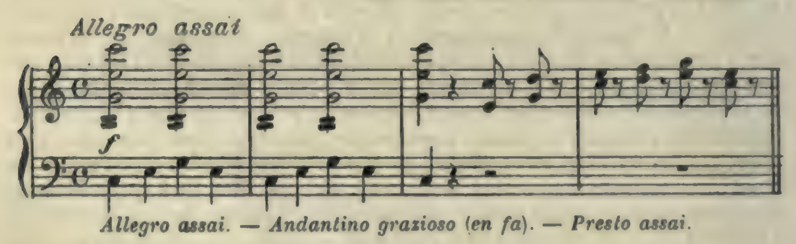
Au total, une œuvre assez insignifiante, et bien loin encore de faire présager les grands concertos qui la suivront : mais il semble que Mozart, tout de même, y ait mis plus de soin et de goût qu'à l'achèvement des commandes italiennes qui l'ont occupé durant les premiers mois de cette période du retour ; et nulle part, peut-être, ne nous apparaît aussi clairement son état d'esprit durant cette période, avec le mélange singulier que nous y avons signalé d'un regain de passion pour le contrepoint et d'une passion nouvelle pour les effets instrumentaux.

174. — *Salzbourg, mai* 1773.

Symphonie en ut, pour deux violons, deux altos, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, violoncelle et basse.

K. 162.

Ms. dans une collection viennoise.



Allegro assai. — Andantino grazioso (*en fa*). — *Presto assai*.

La date de cette symphonie a été grattée, comme celle des symphonies précédentes et suivantes, toutes écrites sur le même petit papier oblong dont Mozart s'est constamment servi après son dernier retour d'Italie. On a cru cependant pouvoir déchiffrer, sous le grattage, la date 1772. Mais c'est là, manifestement, une erreur : car, en dehors même de l'argument que nous fournit le papier de l'autographe, cette symphonie n'a rien de commun avec celles que nous savons dater de 1772, tandis que sa ressemblance est extrême avec les symphonies n° 170 et 175, sur le manuscrit desquelles on a très justement déchiffré l'année 1773. Et nous pouvons sans crainte, aller plus loin dans la fixation de la date du présent n° 174. Comme nous le dirons encore, en effet, on y trouve maints passages qui se rencontrent aussi dans le *concertone* du 3 mai 1773, et cette symphonie est également la seule où, de même que dans ce *concertone*, Mozart ait expressément séparé les deux parties d'alto. C'est donc au mois de mai 1773 que Mozart, après son *concertone*, a composé cette petite symphonie, destinée, comme les deux précédentes et la suivante, à constituer une série d'ouvertures

italiennes qui ont dû lui être commandées avant son départ de Milan : et peut-être la série était-elle destinée à comprendre six ouvertures, suivant l'usage, auquel cas Mozart l'aurait commencée par les deux ouvertures analogues de *Lucio Silla* et du *Sogno di Scipione*, avec le finale rajouté ensuite à cette dernière ?

En tout cas, ainsi que nous venons de le dire, la présente ouverture se rattache directement à celle en *ré* (n° 170) : non seulement elle est faite de trois morceaux très courts, sans barres de reprise et sans *développement* ; non seulement le style y reste en partie le même, avec les oppositions de motifs rythmiques et mélodiques, l'importance du rôle des instruments à vent et de celui de l'alto, les nombreuses figures d'imitation, etc. : mais il n'y a pas jusqu'au rythme initial du premier morceau, ni jusqu'à l'élaboration thématique de ce rythme, qui ne rappellent ici le premier morceau de la symphonie en *ré*. Et cependant ces ressemblances n'empêchent pas que Mozart, de plus en plus, se dégage de ses souvenirs italiens pour subir l'influence du style de Salzbourg. Le voici déjà qui renonce à enchaîner ses trois morceaux, revenant à la coutume allemande des morceaux séparés ; et si le premier *allegro* reste encore d'allure à la fois italienne et théâtrale, déjà l'*andante*, petite romance sentimentale dans le goût viennois, et déjà le finale, — traité en morceau de sonate et tout semé de refrains populaires, — nous éloignent infiniment de l'esprit et du langage musicaux qu'avait créés, chez Mozart, la bienfaisante familiarité du plus pur génie italien. Ce qui reste et s'affirme, d'un bout à l'autre de la symphonie, c'est la maîtrise et maturité instrumentale, se traduisant par un emploi, d'ailleurs toujours plus allemand, des divers groupes de l'orchestre, comme aussi par l'aisance de plus en plus sensible avec laquelle Mozart, même dans des œuvres évidemment improvisées, du genre de cette ouverture et de la suivante, sait désormais unir ou opposer ses idées, chacune parfaitement appropriée à la coloration instrumentale dont elle est revêtue.

Le premier morceau, ainsi que nous venons de le dire, garde encore le rythme et le caractère d'un début d'ouverture italienne ; et nous avons également signalé la ressemblance de son premier sujet avec celui de la symphonie en *ré* (n° 170). Comme celle-ci, il s'ouvre par une courte *intrada* qui n'est plus reprise, dans son ton principal, qu'à la fin du morceau. Le second sujet, à la manière italienne, est d'abord réservé aux deux violons : mais bientôt les vents, doublés par les altos, interviennent pour leur répondre, et le sujet s'achève par une longue ritournelle où tout l'orchestre travaille en de très simples, mais presque incessantes imitations. Reparaît ensuite, comme dans les symphonies précédentes, et suivant le vieux modèle de l'ouverture italienne, une transposition du premier sujet à la dominante, faisant office de *développement* : mais déjà Mozart y ajoute, ici, douze mesures nouvelles sur le rythme du second sujet, qui ne seront pas répétées après la seconde partie et peuvent être considérées comme un timide retour à la coupe habituelle de la sonate ou symphonie allemande. Après quoi toute la première partie est reprise sans changement, à cela près que son *intrada* se trouve placée maintenant à la fin, servant de conclusion dans le ton principal.

L'*andantino grazioso* (notons l'emploi désormais presque constant de

ces mots, rapportés d'Italie) est construit exactement de la même façon que celui du n° 170 : un petit chant en deux strophes, sans aucune trace de *développement* intermédiaire. Mais tandis que le chant de la sympho-en *ré* relevait encore tout à fait de l'*opera buffa* italien, celui-ci est une romance tout allemande, avec deux sujets apparentés, dont le second, seul, est légèrement varié dans le second couplet, avec une longue ritournelle d'un rythme dansant se produisant pareille après chaque couplet. Un tel morceau, plus rythmé que chantant, ne comportait plus les longs *soli* de hautbois qui forment l'élément principal de l'*andante* du n° 170 : du moins Mozart est-il loin d'avoir renoncé à y faire intervenir les vents, et sans cesse ceux-ci dialoguent avec les violons ou les altos, sauf pour ces derniers à se répondre même parfois l'un à l'autre, en de légères imitations. Les nuances, naguère encore si fréquentes, ont désormais disparu ; et en vérité il faut entendre ou lire ce morceau pour se rendre pleinement compte de la différence absolue qui, de toute manière, sépare la production de Mozart en mai 1773 de la musique qu'il rêvait et chantait en Italie, quelques mois auparavant.

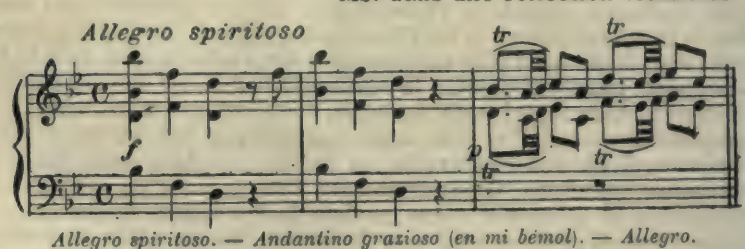
Non moins allemand, ou plutôt salzbourgeois, est le finale de la symphonie, avec ses deux sujets rythmiques, son long *développement* non répété, et toute son apparence de ronde populaire, maintenue malgré de petites figures de contrepoint qui viennent souvent s'y mêler. Le rôle des instruments à vent, ici, est tout superficiel, malgré le travail assidu dont ils sont chargés. Et c'est dans ce finale, comme déjà dans le premier morceau, que se rencontrent des ritournelles ou autres passages semblables à ceux qui se trouvent dans le *Concertone* pour deux violons.

175. — *Salzbourg, mai ou juin* 1773.

Symphonie en si bémol, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse.

K. 182.

Ms. dans une collection viennoise.



Allegro spiritoso. — Andantino grazioso (en mi bémol). — Allegro.

La date de 1773 que l'on a cru pouvoir déchiffrer sur l'autographe de cette symphonie doit évidemment être exacte, car nous verrons que des ressemblances frappantes rattachent la symphonie aux trois numéros 169, 170 et 174, composés par Mozart après son dernier retour d'Italie. Et non seulement on possède deux copies simultanées de cet ouvrage, ce qui renforce notre hypothèse d'une série d'ouvertures commandées pour l'Italie, mais l'hypothèse susdite se trouve encore confirmée par

une longue inscription, en tête de l'une de ces copies où Mozart, en italien, énumère tous ses anciens titres honorifiques de Rome, de Bologne, et Vérone. Sans aucun doute, nous avons ici la dernière des quatre (ou six) ouvertures que Mozart a été chargé de fournir à quelque riche directeur ou amateur d'outre-monts [1]. Et quant à la date plus particulière de mai ou juin 1773 que nous assignons à la symphonie, celle-là est entièrement justifiée par l'analogie singulière qui unit ce numéro 175 à la symphonie précédente en *ut majeur :* les deux œuvres ont dû être conçues ensemble et composées immédiatement l'une après l'autre. Disposition des morceaux, coupe intérieure de chacun d'eux, choix des idées, procédés de mise en œuvre, tout cela reparaît, ici, tel que nous l'avons décrit dans le nº 174 : pour ne rien dire de menus expédients d'écriture communs aux deux partitions, comme celui qui consiste, dans le finale, à éviter la transcription du premier sujet au moyen d'une barre de reprises après sa première exposition.

Mais cette quasi identité de forme entre les deux symphonies n'empêche pas que, pour l'exécution de la dernière de ses ouvertures commandées, Mozart se soit senti plus las et plus pressé encore que pour l'achèvement de la précédente : de sorte que l'improvisation observée déjà dans l'*andante* et le finale de celle-ci nous apparaît maintenant dans les trois morceaux du nº 175, enlevant à ces morceaux toute valeur un peu sérieuse, aussi bien sous le rapport des idées et de l'écriture musicale que sous celui du traitement symphonique. Rarement il est arrivé à Mozart d'écrire une œuvre orchestrale plus insignifiante, pour ne pas dire plus « bâclée » : et ce défaut se laisse voir d'autant plus que, par ailleurs, nous sentons que le jeune homme est à présent en possession parfaite du style musical de son pays, et peut-être n'improvise-t-il ainsi cette dernière ouverture que parce qu'il a le cerveau et le cœur tout remplis de projets mieux accommodés à son goût nouveau.

Dans le premier morceau, construit tout à fait comme celui de la symphonie précédente, le passage le plus curieux est une sorte de troisième sujet ou de ritournelle où, sous un trémolo du premier violon, les trois autres voix du quatuor reprennent, en canon, une figure de la ritournelle du premier sujet. Le second sujet, lui aussi, marque bien le retour de Mozart à l'influence allemande : au lieu d'être un chant, à l'italienne, il a une allure rythmée et dansante qui fait songer au style populaire viennois. Et l'évidente improvisation du morceau n'est pas poussée si loin que Mozart ne nous y fasse voir maints autres signes du changement qui s'opère en lui : ainsi la *rentrée* est précédée d'une dizaine de mesures qui, combinant les rythmes du premier et du second sujet, forment déjà un véritable embryon de *développement*, et la reprise du premier sujet, dans cette *rentrée*, est déjà sensiblement allongée et renforcée, d'après le procédé habituel des maîtres allemands qui, désormais, va redevenir pour Mozart une règle constante. Les instruments à vent ont, çà et là, quelques *soli* caractéristiques : mais, comme nous l'avons

1. L'étroite parenté de cette symphonie avec les précédentes et avec les œuvres datées de la même période s'affirme encore dans l'emploi des mots : *allegro spiritoso*, qui se trouvaient déjà en tête des premiers morceaux de la symphonie en *ré* nº 170 et du *Concertone* de mai 1773 (nº 174).

dit, leur rôle se ressent de la hâte qui a dû présider à la rédaction de la symphonie tout entière.

L'*andantino grazioso*, où les flûtes remplacent les hautbois, est traité en *rondo*, comme celui du *divertissement* n° 168, c'est-à-dire avec un long refrain, répété le plus souvent possible, et de très courts intermèdes servant de transition entre ses reprises. Le refrain, ici, est un petit *lied* salzbourgeois méritant la qualification de *grazioso ;* et le seul intérêt des intermèdes consiste dans le rôle considérable qui y est attribué aux flûtes et aux cors, soit que ces deux instruments dialoguent avec les violons, où même qu'ils interviennent à découvert, dans de longues ritournelles précédant la réapparition du refrain.

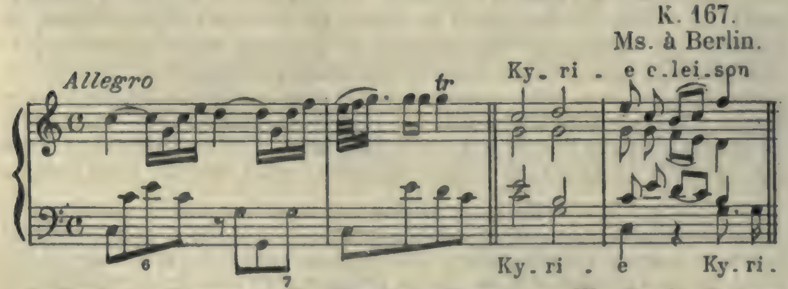
Quant au finale très court et d'une insignifiance parfaite, Mozart lui a donné une forme intermédiaire entre le *rondo* et le morceau de sonate : un premier sujet invariable, répété deux fois, est suivi d'un second sujet très varié la seconde fois, tandis qu'un troisième sujet reste pareil, lui aussi, dans les deux parties du morceau. Tout cela sans aucune trace d'élaboration quelconque, et aussi banal au point de vue des idées que pauvre en contrepoint ou en effets instrumentaux. Le morceau s'achève par une *strette* assez brillante, où l'orchestre entier attaque d'abord, à l'unisson le rythme initial du premier sujet.

Avons-nous besoin d'ajouter que les indications de nuances ont disparu, avec le reste des souvenirs italiens, sauf pourtant de fréquentes oppositions de *forte* et de *piano* accentuant le caractère tout rythmique du premier morceau et du finale ? A la date où il écrit cette symphonie, Mozart est redevenu aussi absolument salzbourgeois qu'il l'était avant son premier voyage d'Italie : en possession d'un métier déjà très habile et très mûr, il est prêt à subir toute influence nouvelle où l'exposeront les hasards de sa vie ; et nous allons voir maintenant de quelle façon, tour à tour, l'obligation de composer une messe, puis le contact avec la musique viennoise, et enfin le commerce familier de Michel Haydn à Salzbourg, contribueront à former chez lui un style original qui, après cela, ne se modifiera plus très profondément que pendant le grand voyage à Mannheim et à Paris de 1777-1778.

176. — *Salzbourg, juin* 1773.

Messe de la Sainte-Trinité en ut majeur, pour quatre voix, deux violons, deux hautbois, quatre trompettes, basse et orgue.

K. 167.
Ms. à Berlin.



I. *Kyrie : allegro*. — II. *Gloria : allegro*. — III. *Credo Patrem*

omnipotentem : allegro, adagio et allegro ; Et in spiritum sanctum : allegro en sol ; Et unam sanctam : allegro, adagio, allegro. — IV. *Sanctus : andante ; Osanna : allegro ; Benedictus : allegro en fa.* — V. *Agnus Dei : adagio ; Dona nobis : allegro.*

Cette messe, l'une des plus belles de Mozart, a en outre l'avantage de nous renseigner exactement sur les goûts et les préoccupations du jeune homme au retour de son dernier voyage d'Italie[1]. Deux traits s'en dégagent surtout avec une netteté parfaite : 1° l'importance du contrepoint, déjà conçu d'une façon toute nouvelle ; et 2° le désir de ramener la musique religieuse aux règles et aux procédés de la symphonie.

L'importance du contrepoint, d'ailleurs, n'empêche pas celui-ci de garder le rôle épisodique qu'il aura désormais presque toujours chez Mozart. Le fond du chant, dans cette messe comme dans les morceaux religieux qui la précèdent et la suivent, est bien encore une marche homophone des quatre voix, sauf pour celles-ci à devenir de plus en plus libres et hardies dans leurs modulations : mais, à côté de ces passages homophones, les passages en contrepoint tiennent une place plus considérable que dans la plupart des autres messes ; et volontiers le contrepoint, au lieu de se borner à de simples imitations ou entrées en canon, prend la forme d'une fugue ou d'un *fugato*. De plus, ces fugues elles-mêmes, dès maintenant, tendent à revêtir une beauté mélodique et une portée expressive qui toujours, depuis lors, caractériseront le contrepoint de Mozart. Celui-ci ne cherche même plus à vaincre des difficultés, comme dans ses essais de 1770 et 1771 : il ne vise plus qu'à produire un effet d'ensemble, à faire chanter son contrepoint, comme le lui apprend l'exemple de Michel Haydn, dont cette messe, à ce point de vue comme à plusieurs autres, dénote clairement l'influence.

Mais plus typique encore nous apparaît, dans cette messe, la tendance de Mozart à réduire la musique religieuse aux lois de la symphonie. Nous avons déjà signalé cette tendance, chez lui, dès 1769 : mais les leçons du P. Martini l'avaient, quelque temps, réprimée ; et c'est seulement dans la messe de 1773 que nous la voyons reparaître avec toute son intensité. On peut dire que le *Kyrie* et le *Gloria* de la messe sont exactement traités comme des morceaux de symphonie, avec exposition du thème ou des thèmes à l'orchestre, reprise ensuite pour accompagner le chant, *développement*, *rentrée* variée, et *coda*. Quant au *Credo*, la tendance susdite y est si manifeste que ce *Credo* tout entier est, en quelque sorte, une symphonie en trois parties, ainsi que nous le verrons plus en détail tout à l'heure. Le *Sanctus* lui-même, avec la reprise de l'*Hosanna* après le *Benedictus*, offre un peu le caractère régulier d'un morceau symphonique. Et il y a plus : avec son unité tonale, à peine interrompue d'épisodes dans les tons les plus voisins, avec l'emploi, dans tous les morceaux, de rythmes d'accompagnement similaires et de figures de contrepoint du même genre, toute la messe constitue un ensemble unique, une œuvre d'une suite et d'une tenue exceptionnelles[2].

1. La date de la composition nous est donnée par Mozart lui-même, sur l'autographe.

2. Est-il besoin de faire remarquer, ici encore, à quel point ces deux qualités

Malheureusement ces deux qualités ont un revers : à force de vouloir faire de sa messe une symphonie, Mozart achève de lui enlever tout caractère religieux, et, en outre, n'est pas non plus sans lui ôter le caractère d'une œuvre vocale, pour réduire les voix au rôle de parties instrumentales. Cela est si vrai que plusieurs fois, notamment dans l'*Et in Spiritum* et dans le *Benedictus*, l'orchestre et les voix alternent les mêmes chants, ou parfois les mêmes figures d'accompagnement. Telle qu'elle est, cette messe relève d'une inspiration toute pareille à celle des charmantes symphonies de la même époque : tout y est clair, simple, tendrement expressif, et comme parfumé de grâce légère.

Le *Kyrie* est, comme nous l'avons dit, traité en *allegro* de symphonie, mais avec un seul sujet dans la première partie ; et ce sujet est repris avec d'importantes variations après un grand passage intermédiaire, traité en contrepoint, et qui tient lieu de *développement*. Sous une brillante figure exécutée, le plus souvent à l'unisson, par les deux violons, avec une collaboration très active des hautbois, le chœur expose un chant presque toujours homophone, où les ténors sont à peu près seuls à introduire de longues et difficiles cadences. Puis une reprise variée du prélude instrumental de la première partie, à la dominante, amène, dans le chant, la partie intermédiaire en contrepoint dont nous avons parlé tout à l'heure, et qui, au lieu d'être toute consacrée au *Christe*, continue de répéter encore les mots *Kyrie eleison*, jusqu'à une conclusion de six mesures, très modulée, où apparaît enfin le mot *Christe*. Les modulations de ce *Christe* aboutissent à un point d'orgue ; et aussitôt après, cette fois sans prélude, le chœur reprend la première partie, variée surtout par l'introduction d'une figure nouvelle dans la grande cadence des ténors. Et le *Kyrie* s'achève par une véritable petite *coda* où, sous l'accompagnement du début, les voix murmurent, à deux reprises, le mot *eleison*.

Dans le *Gloria*, cinq mesures de prélude exposent une figure d'accompagnement qui se reproduit ensuite sous le chant des voix, pendant un long passage homophone que l'on peut exactement comparer à un premier sujet de symphonie ; puis vient, au *Domine Deus*, un second sujet plus court, également homophone, et dont l'accompagnement rappelle sans cesse le rythme du début du *Gloria*. Ce second sujet, après avoir modulé dans des tons mineurs, se termine sur une cadence de *mi mineur* ; et alors, ici comme dans le *Kyrie*, nous voyons se produire (au *Qui tollis*) une sorte d'épisode intermédiaire ou de *développement* libre, tout rempli, lui aussi, de belles modulations mineures, sous un accompagnement très discret des violons. Puis vient la rentrée du premier sujet, sur les mots *Quoniam tu solus* ; mais au lieu de reprendre ensuite son second sujet, Mozart, sous l'accompagnement qui lui avait servi pour ce sujet dans la première partie, fait chanter aux voix une simple

distinctives de la *Messe* attestent un retour presque complet, — et à peine croyable, — du jeune garçon à l'influence allemande ? Cette réduction du contrepoint à des formes fixes, et cette importance capitale attribuée à l'instrumentation, Mozart en emprunte directement l'idée à ses compatriotes, et notamment aux deux Haydn, sans que ses souvenirs italiens encore tout récents semblent le moins du monde l'embarrasser dans la pratique d'un style aussi nouveau pour lui.

et belle fugue (*cum Sancto Spiritu*) qui se poursuit jusqu'à la fin du morceau.

Dans le *Credo*, toute la partie qui va jusqu'à l'*Et in Spiritum* est traitée en *allegro* de symphonie, avec, au milieu, en guise d'intermède ou de *développement*, un court *adagio* pathétique pour l'*Incarnatus* et le *Crucifixus*. Dans un langage le plus souvent homophone, les chœurs s'emploient à traduire les sentiments suggérés par le texte, tandis que l'orchestre les accompagne librement en alternant et modulant sans cesse trois petites figures distinctes, exposées dès le début du morceau. A cet *allegro* initial succède ensuite, sur les mots *Et in Spiritum*, un long passage tout nouveau en *sol*, que la rapidité relative de son mouvement n'empêche pas d'équivaloir aux *andantino grazioso* des symphonies de la même période. C'est un morceau d'allure toute « gracieuse », en effet, accompagné seulement par les violons et les hautbois, et même précédé d'un prélude où, les voix se taisant, nous avons tout à fait l'impression d'entendre l'un des morceaux intermédiaires des symphonies précédentes ou suivantes. Et puis, après encore une reprise du début du *credo* sur les mots : *Et unam sanctam*, — reprise très abrégée, et ayant le caractère d'une introduction, — l'*Et vitam venturi sæculi* qui termine le *Credo* constitue un véritable *finale*, sous sa forme de *fugato* à deux sujets, d'abord doublé par l'orchestre avant d'être accompagné par lui d'une figure indépendante. Et Mozart, selon son habitude nouvelle de cette période, a encore voulu que cet ample *Credo* s'achevât par une *coda*. Sur le mot *amen*, tout d'un coup, l'orchestre et le chant reprennnent l'un des sujets du début du *Credo*, et nous voyons ce rappel de ce que nous avons comparé à un premier *allegro* s'entremêler, dans cette *coda*, à des retours du premier sujet du *fugato* final. Tout cela très simple et d'un sentiment religieux très suffisamment accentué : mais l'inexpérience ou le manque d'habitude du jeune homme ne laisse pas de nuire, çà et là, à la réalisation de l'idéal artistique que vient de lui révéler son retour à Salzbourg ; et le *fugato* final, en particulier, aurait gagné à être resserré davantage ou même simplement abrégé.

Le *Sanctus*, et l'*Hosanna* qui le complète, sont très courts et assez insignifiants, à l'exception d'une charmante figure mélodique chantée par le chœur, vers la fin de l'*Hosanna*, sous un trait continu des violons. L'effort pricipal de Mozart, ici, a évidemment porté sur le long *Benedictus* en *fa ;* et encore ce morceau lui-même est-il beaucoup moins intéressant par son chant que par toute sa partie instrumentale. Il s'ouvre par un grand prélude d'orchestre d'un caractère tout symphonique, avec d'incessantes imitations entre les violons et les basses ; puis, après une première partie où le prélude précédent reparaît pour accompagner un chant tout homophone, un passage nouveau, précédé et suivi d'autres *tutti* de l'orchestre, équivaut un peu à un *développement*, après lequel se produit une rentrée régulière de la première partie, aboutissant à un retour de l'*Hosanna*.

Enfin l'*Agnus* est peut-être la partie la plus originale de toute cette messe où chaque morceau nous révèle le jeune Mozart s'efforçant à secouer toute trace de son éducation italienne, pour se conformer désormais à l'esprit de la nouvelle musique religieuse allemande. Cet *Agnus* se compose, suivant l'usage, de deux morceaux, l'*Agnus* proprement dit,

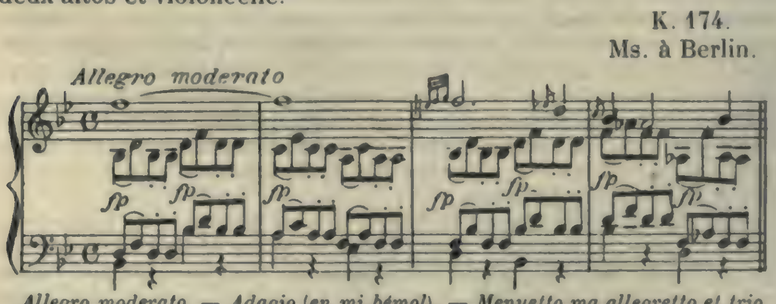
adagio, beau chant homophone tout plein de modulations expressives, sous un accompagnement continu des deux violons, et le *Dona nobis*, — d'un mouvement plus vif, encore que Mozart ait négligé de l'indiquer, — où les quatre voix ne cessent pas de se répondre en de pures et chantantes imitations, pendant que l'orchestre les accompagne d'une discrète figure ininterrompue. Et à ce second morceau de l'*Agnus* s'ajoutent encore, — 32 mesures avant la fin du *Dona nobis*, — une admirable *coda*, d'abord toute nouvelle (accompagnée par les violons sur un rythme qui n'est pas sans rappeler celui du *Kyrie* de la messe), et puis ramenant, mais très simplifié et concentré, le thème initial du *Dona nobis*.

Cet *Agnus* est aussi, incontestablement, la partie la plus « vocale » de toute la messe, celle où le rôle du chant s'élève le plus au-dessus du rôle de l'orchestre. Dans d'autres morceaux, comme le *Credo* ou le *Benedictus*, nous sentons trop que tout l'intérêt du jeune maître s'adresse à l'accompagnement instrumental, ou plutôt aux remarquables morceaux symphoniques qui, sous prétexte d'accompagner le chant, risquent bien souvent de l'étouffer sous l'éclat de leurs figures et l'ingénieuse diversité de leurs modulations. Détail curieux : dans un orchestre où ne figurent pas les altos, Mozart continue cependant à faire marcher ensemble, presque toujours, les deux violons, à la manière des maîtres allemands : mais non seulement les parties de ces deux violons sont des plus chargées, comme aussi celles des basses et de l'orgue (ce dernier ayant parfois déjà un rôle indépendant) : les hautbois ne cessent pas, eux non plus, de collaborer à enrichir l'ensemble orchestral, tandis que les tambours et trompettes prêtent à celui-ci un caractère particulier de grandeur solennelle. Décidément le jeune Mozart, malgré son dernier séjour en Italie et la composition de son *Lucio Silla*, continue à demeurer le pur symphoniste que nous l'avons vu devenir en 1772 : il ne faudra pas moins que la rencontre, plus ou moins fortuite, d'œuvres religieuses de l'ancienne école napolitaine pour réveiller en lui momentanément, vers le milieu de 1774, ce goût et ce sentiment du chant que lui avait naguère enseignés le P. Martini.

177. — *Salzbourg, entre mars et juillet* 1773.

Première rédaction d'un quintette en si bémol, pour deux violons, deux altos et violoncelle.

K. 174.
Ms. à Berlin.



Allegro moderato. — Adagio (en mi bémol). — Menuetto ma allegretto et trio (en fa). — Allegro.

Le manuscrit autographe de ce quintette porte la date de « décembre 1773 » : mais cet autographe est, en réalité, un remaniement d'une composition antérieure, avec un *trio* de menuet et un finale nouveaux ; et nous verrons, en étudiant ces morceaux refaits, qu'ils portent à un très haut point la marque des méthodes familières à Mozart durant les derniers mois de 1773. C'est donc à ce moment que le jeune homme a revu et remanié son quintette ; et comme nous savons déjà que, chez Mozart, la rédaction nouvelle des morceaux d'un ouvrage atteste toujours une révision sensiblement ultérieure à la composition primitive, nous pouvons être assurés dès l'abord que, le quintette ayant été rémis au point en décembre 1773, ce n'est pas vers ce même temps que Mozart a dû l'écrire pour la première fois. Mais l'examen de la forme originale du quintette nous permet d'aller plus loin dans notre affirmation, et de déclarer avec certitude que celui-ci a dû être composé durant les mois qui ont suivi le dernier retour d'Italie. Nous y trouvons, en effet, un style tout proche de celui des ouvertures de cette période, avec encore maints procédés qui rappellent les habitudes italiennes de Mozart pendant la période précédente.

Depuis quelque temps déjà, en Allemagne, le genre du quatuor à cordes avait commencé à acquérir une haute portée musicale, qui lui conférait une dignité presque égale à celle de la symphonie. Des maîtres comme Joseph Haydn, Gassmann, ou Vanhall, avaient importé en deçà des Alpes une conception du quatuor qui, sans aucun doute, avait eu son origine dans le nord de l'Italie, formée et développée par une génération de nobles poètes tels que les Tartini et les Sammartini. A l'exemple de ces derniers, l'école viennoise avait renoncé à ne voir dans le quatuor qu'une forme rudimentaire du *divertissement* ou de la *cassation* pour assigner à ce genre une fin artistique infiniment supérieure. Et cependant nous avons vu que, l'année précédente encore, en 1772, à Salzbourg, Mozart avait intitulé ses quatuors *divertimenti*, en réduisant leur importance aux limites que ce terme impliquait. Ses premiers véritables quatuors à cordes, il ne les avait écrits qu'en Italie, sous l'influence immédiate des maîtres italiens. Mais nous verrons aussi que, bientôt, durant son séjour à Vienne, des maîtres allemands lui fourniront l'occasion de produire d'autres quatuors, d'une valeur et d'une portée non moins considérables. Dès ce moment, le quatuor à cordes deviendra pour lui, comme pour Joseph Haydn, un des genres les plus élevés de toute la musique.

Chose curieuse, le quintette à cordes, lui, n'était point destiné à la même fortune. Pratiqué par Sammartini aussi volontiers que le quatuor, et avec une signification toute pareille, pour les maîtres allemands il était resté un genre inférieur, un genre réservé aux *cassations* et musiques de table. C'est encore sous la forme d'un petit « nocturne » que Michel Haydn, le 17 février 1773, avait composé le premier véritable quintette à cordes qui mérite d'être admis dans l'histoire de la musique allemande[1]. Et lorsque Mozart, revenu à Salzbourg au mois de mars de la

1. Une réduction pour le piano à quatre mains de ce charmant quintette de Michel Haydn a été publiée naguère, — mais sous le nom de Joseph Haydn, — par l'éditeur leipzigois Rieter-Biedermann.

même année, a connu ce délicieux *divertissement en quintette* que venait de composer son confrère salzbourgeois, aussitôt il a dû se mettre en devoir de produire, à son tour, une œuvre semblable, — en lui conservant d'ailleurs un caractère tout pareil de *divertissement* brillant et léger. Et quant à la manière dont, quelques mois plus tard, en décembre de la même année, sous l'influence d'un second quintette de Michel Haydn, il a éprouvé le désir de remanier et de rehausser musicalement la rédaction primitive de son quintette de naguère, c'est ce que nous aurons à indiquer en étudiant bientôt cette importante et féconde période nouvelle de sa vie.

Dans la rédaction primitive du quintette, trois traits caractéristiques nous apparaissent, constamment mêlés : l'imitation du quintette en *ut* de Michel Haydn, l'influence des souvenirs récemment rapportés d'Italie, et l'intention manifeste de produire un *divertissement*.

Par le nombre et la disposition des morceaux, par l'emploi de *codas* séparées après chacun d'eux, par l'introduction de nombreux « échos » dans l'*andante*, le quintette de Mozart se rattache directement à celui de Michel Haydn ; et tous deux attestent une conception identique de l'objet comme du traitement du genre du quintette, avec un grand nombre d'idées mélodiques juxtaposées dans chaque morceau, et une méthode d'écriture caractéristique consistant à faire dominer, dans l'ensemble instrumental, les deux voix du premier violon et du premier alto. Mais, comme nous l'avons dit, le jeune Mozart est encore trop pénétré de ses récentes habitudes italiennes pour pouvoir s'en dégager d'un seul coup, au contact de l'idéal nouveau que lui offre Michel Haydn. Sans cesse, dans le choix des idées comme dans leur mise en œuvre, le quintette nous apporte des traces de l'art que nous ont révélé les quatuors milanais : même pureté du chant, même facilité superficielle du contrepoint, même étendue et même grâce chantante dans les ritournelles ; sans compter des indications de nuances encore très nombreuses, et tout à fait pareilles à celles des œuvres de la période précédente. Quant au troisième des caractères susdits, l'allure brillante et facile d'un *divertimento*, il suffit de jeter les yeux sur les divers morceaux du quintette, en les comparant par exemple aux quatuors dont nous venons de parler, pour comprendre que Mozart, ici, a eu en vue la création d'un ouvrage infiniment plus léger, destiné peut-être à une exécution en plein air, ou pendant un repas[1].

Le premier morceau nous donne tout de suite cette impression de « musique de table ». Au lieu de se composer des deux sujets classiques, dûment variés et élaborés, ce premier morceau nous fait entendre tour à tour au moins cinq idées distinctes, se suivant sans rapport entre elles, et reprises ensuite dans le même ordre, après le *développement*. Détail curieux : c'est de la même manière, avec cinq idées juxtaposées, que Michel Haydn avait fait le finale de son quintette, s'es-

1. Détail curieux : la composition de ce premier *quintette* coïncide, chez Mozart, avec un retour à l'ancienne habitude du dédoublement de la partie des altos dans les symphonies nos 174 et 175 et le *Concertone* no 173. Tout amusé d'avoir découvert le genre du *quintette*, le jeune homme transforme le quatuor des cordes en un quintette jusque dans son orchestration de la même période !

sayant ainsi à un type de finale qui deviendra bientôt le type ordinaire des finales instrumentaux de Mozart. Mais Mozart, emporté comme toujours par sa fièvre d'enthousiasme, ne s'en est pas tenu d'abord à imiter ce finale de Michel Haydn dans le dernier morceau de son propre quintette : il l'a imité aussi dans son premier morceau, ce qui ne laisse pas de donner à celui-ci une apparence fragmentée et un peu incohérente. Le *développement*, d'après une habitude de Mozart en Italie, est fait simplement sur la ritournelle qui précède les deux barres, et dont le jeune homme s'amuse à répéter les rythmes avec toute sorte de petites imitations, parmi des modulations mineures qui ne sont pas non plus sans rappeler les récents quatuors italiens. Quant à la *rentrée*, on pourrait presque dire qu'elle reproduit exactement la première partie, sauf une petite extension modulée de l'un des nombreux sujets. Enfin le morceau se termine par une *coda*, non encore appelée de ce mot, mais déjà séparée de la seconde partie par une nouvelle barre de reprise; et nous retrouvons ici pour la première fois, de nouveau, cet usage d'une *coda* séparée que Mozart, en 1772, avait déjà commencé a pratiquer, pour y renoncer ensuite pendant son séjour à Milan. Cet usage lui est venu directement de Michel Haydn, qui, de préférence, terminait ses morceaux par des *codas* venant après des barres de reprise. Et le plus curieux est que, ici, Mozart procède dans sa *coda* tout à fait commé Michel Haydn dans celle du premier morceau de son quintette de février 1773 : après avoir coupé, dans sa rentrée, quelques mesures qui s'étaient produites dans la première partie, c'est avec ces mesures qu'il constitue l'épilogue de son *allegro*. Ajoutons que, suivant l'exemple de Michel Haydn, le premier violon et le premier alto ne cessent pas de jouer le rôle principal, accompagnés par les trois autres voix.

Peut-être, cependant, l'imitation du maître salzbourgeois apparaît-elle plus clairement encore dans l'*adagio*. Le *cantabile* du quintette en *ut* de Michel Haydn, adorable poème dont l'inspiration ne servira de modèle à Mozart que pour ses grandes rêveries des *sérénades* et *divertissements* des années suivantes, offre la particularité de n'être, d'un bout à l'autre, qu'une série d'*échos;* et pareillement le jeune Mozart, dans son *adagio* du présent quintette, s'amuse à traiter en écho le second sujet et la ritournelle. Seul chez lui le premier sujet, beaucoup plus séparé du second que chez Michel Haydn, continue à être un chant des violons, accompagné par les altos et le violoncelle. Ce chant lui-même est précédé de deux mesures d'*intrada* à l'unisson, exposant le rythme qui va devenir l'accompagnement du premier sujet, — procédé encore tout italien ; et ce rythme même, et le chant qui le suit dérivent directement de l'esprit des quatuors italiens de Mozart. Mais à partir du second sujet, la ressemblance avec le quintette de Michel Haydn devient très frappante : chaque phrase, aussitôt exposée, est répétée en écho par une autre voix. Le petit *développement*, chez Mozart comme chez Haydn, reprend les rythmes du premier sujet ; il est suivi d'une *rentrée* d'abord un peu abrégée et variée, puis sans aucun changement ; et c'est aussi de cette manière que se fait la rentrée dans le *cantabile* de Michel Haydn. Mais tandis que celui-ci, dans ce morceau, ne fait plus de *coda*, Mozart, avec son habitude de pousser à fond tous les principes qu'il adopte, introduit des *codas* à la fin de ses trois morceaux. Pour l'*adagio*,

d'ailleurs, comme pour le premier morceau, il se borne à constituer sa *coda* avec un passage supprimé dans la rentrée précédente, — ici, l'*intrada* du début, aboutissant à une conclusion nouvelle.

Rien à dire du menuet et du trio, assez insignifiants, si ce n'est que, dans l'un et dans l'autre, Mozart répète entièrement la première partie après la seconde, et que, de nouveau, il y confie tout le chant au premier violon et au premier alto. Le trio qu'il a composé primitivement lui a du reste, plus tard, paru si médiocre qu'il l'a remplacé par un autre tout nouveau, et, — détail amusant, — tout entier traité en échos, comme l'était le *trio* du quintette de Michel Haydn.

Quant au finale, également assez faible, Mozart, en décembre 1773, ne l'a pas refait d'un bout à l'autre comme le trio du menuet : il a imaginé de le renforcer en y ajoutant un nouveau premier sujet, et en élaborant sa rédaction primitive d'après l'idéal particulier qu'il rapportait de son séjour à Vienne. Sous sa forme première, ce finale était fait d'une juxtaposition de trois petits sujets, dont l'un traité en écho entre les violons et les altos. Le *développement* répétait et modulait, toujours en écho, le premier sujet, et la *rentrée* se faisait sans aucun changement, pour aboutir à une petite *coda* très simple, ramenant une fois de plus le même sujet initial. Nous aurons à revenir sur ce morceau, pour montrer avec quel sûr et singulier génie Mozart, en décembre de la même année, est parvenu à le transfigurer au moyen d'un petit nombre d'additions et de retouches, lui donnant ainsi une valeur musicale beaucoup plus haute que celle qu'il avait précédemment.

DIX-HUITIÈME PÉRIODE

L'INFLUENCE VIENNOISE

ET LE RETOUR DÉCISIF A L'ESPRIT ALLEMAND

(VIENNE, 1er JUILLET-30 SEPTEMBRE 1773)

Nous avons vu que, déjà pendant le dernier séjour des Mozart à Milan, le père du jeune homme avait rêvé d'obtenir, pour son fils, un emploi auprès d'une Cour italienne, pouvant lui permettre de tirer meilleur parti de ses talents que dans l'atmosphère étroite et obscure de sa ville natale. Les démarches tentées à ce moment n'avaient point réussi ; et force avait été aux deux voyageurs de reprendre le courant de leurs obligations professionnelles : mais à peine avaient-ils passé quatre mois à Salzbourg que, de nouveau, l'ambitieux Léopold Mozart résolut de se mettre en quête, pour son fils, d'une situation plus brillante et plus fructueuse. Cette fois, c'est à Vienne qu'il avait décidé de se rendre, espérant y retrouver à sa disposition les anciennes sympathies qui avaient accueilli, en 1762 et en 1768, les exhibitions de l'enfant-prodige. Nous verrons tout à l'heure à quel lamentable échec étaient destinées ces tentatives de l'excellent père : la Cour et l'aristocratie viennoises avaient désormais d'autres favoris, qui, eux-mêmes, ne se souciaient point d'être remplacés par un nouveau venu dont ils ne pouvaient méconnaître la supériorité. Et cependant ce voyage de Vienne n'en a pas moins été d'un profit considérable pour le jeune Mozart, en lui montrant la voie où il devait s'engager, maintenant que les souvenirs rapportés d'Italie avaient décidément cessé de le satisfaire. C'est ce que nous fera comprendre aisément l'étude de l'art viennois de cette période, et des œuvres, relativement assez nombreuses, produites par le jeune Mozart sous son influence directe, aussi bien à Vienne qu'après son retour à Salzbourg. Mais il faut tout d'abord que nous dégagions, des trop rares fragments de lettres qui nous ont été transmis par Nissen, les quelques passages pouvant avoir de l'intérêt pour nous.

La première des lettres citées par Nissen est du 12 août, c'est-à-dire de près d'un mois après le départ de Salzbourg. Léopold y écrit

que l'impératrice les a reçus, l'un et l'autre, « très favorablement », mais que « c'est là tout », et que, décidément, « toutes choses ont leurs obstacles ». A quoi il ajoute, assez mystérieusement : « Si nous ne partons pas de Vienne lundi prochain, nous ne pourrons plus revenir avant septembre ; c'est aujourd'hui même ou demain que je serai fixé là-dessus. » Suit une phrase incompréhensible pour nous, par la faute de Nissen, qui a effacé un nom propre : « X... a un véritable talent, de telle sorte qu'il devrait être mon fils ou, tout au moins, venir chez moi. » Enfin voici qui est plus clair, et mérite d'être reproduit tout au long : « Le jour de la fête de saint Gaëtan, les Pères du couvent nous ont invités à leurs offices ; et comme l'orgue n'était pas en état de servir pour y jouer un concerto, notre Wolfgang a emprunté à M. Trieber un violon et une partition de concerto, qu'il a eu l'impertinence de déchiffrer aussitôt sur le violon. Chez les Jésuites, le jour de l'octave de saint Ignace, on a chanté une messe de Wolfgang, celle qu'il a écrite pour le P. Dominique (n° 75) : c'est moi qui ai dirigé ; et la messe a plu extraordinairement. » Deux jours après, le 14 août, Léopold annonce que l'archevêque de Salzbourg lui a permis de prolonger un peu leur séjour à Vienne. Il ajoute que « toute la maison des Martinez et des Bono envoie ses amitiés » à M[me] Mozart.

Le 21 août, lettre de Léopold : « Je n'ai pas écrit par le dernier courrier parce que, ce jour-là, nous avons eu une grande séance de musique chez notre ami Mesmer, dans son jardin de la Landstrasse. Mesmer joue très bien de l'harmonica de miss Davis. Il est le seul, à Vienne, qui ait appris à en jouer, et son instrument est beaucoup plus beau que celui qu'avait miss Davis. Wolfgang en a déjà joué souvent : quel bonheur ce serait si nous pouvions en posséder un ! Celui de Mesmer a coûté 50 ducats. » La suite de la lettre est toute remplie d'allusions aux déboires rencontrés à Vienne par les voyageurs, qui ne promettent plus de rentrer qu'à la fin de septembre. Le même jour, Wolfgang écrit à sa sœur qu'il a reçu des compliments pour elle des Mesmer, ainsi que du violoniste Greibich, qui, plus tard, allait tenir la partie du premier violon dans le quatuor de l'empereur Joseph II. Quelques jours après, le 25 août, Léopold écrit que « leur bourse est très vide », ce qui nous apprend que les séances même, cette fois, doivent avoir été rares et peu lucratives.

Le 18 septembre, Léopold mande à sa femme que « Wolfgang est en train de composer quelque chose qui l'absorbe entièrement ».

La dernière lettre citée est un court billet de Wolfgang, écrit dès le 15 septembre, et n'offrant pour nous rien d'intéressant. Mais nous trouvons dans le livre de Jahn, qui a eu l'enviable privilège de pouvoir consulter la correspondance des Mozart, aujourd'hui ensevelie au Mozarteum, certains passages omis par Nissen, et qui sont précisément pour nous les plus précieux à connaître.

C'est ainsi que, d'abord, nous apprenons que les mauvaises langues de Salzbourg ont fait coïncider le voyage des Mozart à Vienne avec une maladie du maître de chapelle Gassmann : mais Léopold annonce que Gassmann va beaucoup mieux, et nous savons par ailleurs que, après la mort de ce maître, en 1774, sa succession allait échoir au compositeur de cour Joseph Bono, ami des Mozart, mais non pas jusqu'au point de leur céder une place probablement convoitée depuis longtemps. Nous apprenons en outre que c'est le 18 juillet que les Mozart sont arrivés à Vienne, qu'ils y ont renouvelé connaissance avec des musiciens ou amateurs de musique tels que le médecin Laugier, Noverre, Stéphanie, et les deux filles du docteur Auernbrugger, qui jouaient merveilleusement du clavecin. Enfin, dès le 21 juillet, une lettre de Léopold annonce que Wolfgang a commencé une « musique finale » ou sérénade, qui lui a été commandée par le Salzbourgeois Andretter ; et une autre lettre, du 12 août, nous montre Léopold se réjouissant du succès obtenu déjà par cette sérénade.

Tout cela n'en constitue pas moins un ensemble bien pauvre de renseignements précieux sur la vie musicale du jeune Mozart pendant ce séjour à Vienne : mais une heureuse fortune nous permet de connaître assez exactement, par ailleurs, le milieu artistique où le jeune homme s'est trouvé plongé, une fois de plus. Car de même que l'Anglais Burney, en 1770, avait soigneusement exploré les diverses cités italiennes où allaient ensuite séjourner les Mozart, de même ce remarquable observateur nous a laissé un récit détaillé du long séjour qu'il a fait à Vienne dans l'automne de 1772, c'est-à-dire très peu de temps avant l'arrivée des Mozart. Et nous ne saurions mieux faire, pour donner une idée de l'atmosphère musicale de Vienne à ce moment, que de transcrire, de nouveau, les passages les plus importants du récit de ce voyageur.

Après avoir raconté en détail une représentation d'*Emilia Galotti*, le célèbre mélodrame romantique de Lessing, qui faisait alors fureur dans toute l'Allemagne, et au début comme pendant les entr'actes duquel un bon orchestre jouait des ouvertures ou pièces « composées par Haydn, Hoffmann, et Vanhall », Burney nous décrit la musique qu'il a entendue à la cathédrale Saint-Etienne. « On a chanté là une messe excellente, dans le vrai style d'église, et très bien exécutée : il y avait des violons et violoncelles, bien que ce ne fût pas un jour de fête... L'orgue était joué dans un style ancien, mais très magistralement. Tous les répons étaient chantés à quatre parties, ce qui est beaucoup plus agréable que le simple *canto fermo* employé dans la plupart des autres églises catholiques. »

Chez la comtesse Thun, très bonne pianiste, Burney apprend à connaître les œuvres de clavecin de l'auteur favori de cette dame, le comte de Becke : « ses pièces sont très originales, et d'un goût par-

fait ; elles mettent en valeur l'instrument, mais plus encore la délicatesse et l'émotion de l'auteur ». Le soir, à la Comédie-Allemande, nouvelle surprise musicale : l'orchestre était aussi nombreux et excellent que dans l'autre théâtre, et les pièces jouées vraiment admirables. Elles étaient si pleines d'invention que l'on aurait dit la musique d'un autre monde, d'autant plus que l'on pouvait à peine y distinguer le passage d'une idée à l'autre ; et cependant tout était naturel, sans trace de raideur ni de pédantisme. Il m'a été impossible de savoir qui était l'auteur de cette musique : mais je la préfère infiniment aux symphonies de Mannheim, qui sont toujours *maniérées* et où les auteurs se laissent trop aller à la manie des imitations. A la fin de la pièce, il y a eu un charmant ballet, créé et mis en scène par le célèbre M. Noverre.

Le soir, dans la cour de l'auberge où loge Burney, deux écoliers viennois vinrent chanter des duos : puis leur a succédé une troupe de trois chanteurs, faisant entendre des sortes de canons à trois parties. Les soldats même, en montant leur garde, s'amusent à chanter en contrepoint. Pas une église qui n'ait, chaque matin, sa messe en musique, accompagnée par au moins trois ou quatre violons, un alto, et une basse, en plus de l'orgue.

Burney a eu l'occasion de rencontrer, d'abord, le poète Métastase, et les deux musiciens Hasse et Gluck. Métastase et Hasse sont à la tête de l'une des deux « sectes » musicales qui se partagent le public viennois, tandis que Calzabigi et Gluck sont à la tête de l'autre. « Les deux premiers, considérant toutes les innovations comme du charlatanisme, restent fidèles à la forme ancienne de l'opéra où le poète et le musicien réclament de l'auditeur une part égale d'attention, le poète dans les récitatifs et les parties narratives, et le musicien dans les airs, duos et chœurs. Les autres, Calzabigi et Gluck, attachent plus d'importance aux effets dramatiques, à la justesse des caractères, à la simplicité de la diction et de l'exécution musicale qu'à ce qu'ils traitent de descriptions fleuries, de métaphores superflues, et de froide et sentencieuse morale, d'une part, avec de fastidieuses symphonies, d'autre part, et de longs airs à nombreuses divisions. Cependant le mérite du vieux Hasse est universellement reconnu. « Tout le monde le tient pour le compositeur de musique vocale le plus naturel, élégant et judicieux du temps : aussi éminent à exprimer les paroles qu'à accompagner les douces et tendres mélodies qu'il confie à ses chanteurs. Regardant toujours la voix comme l'élément principal au théâtre, jamais il ne l'étouffe par le jargon savant d'une multiplicité d'instruments et de sujets... Le chevalier Gluck est en train de simplifier la musique, et ne néglige rien pour garder sa muse chaste et sobre : ses trois opéras, *Orfeo*, *Alceste*, et *Paride* en sont la preuve, n'offrant que peu de difficultés d'exécution, encore qu'ils en offrent beaucoup dans l'expression. »

Le 1er septembre, aux vêpres de la cathédrale, Burney entend « d'admirable vieille musique » composée par Fux. L'organiste, M. Mittermeyr, est excellent, comme aussi le maître de chapelle Hoffmann, « remarquable compositeur de musique instrumentale, et surtout de symphonies ». Le soir, à l'Opéra-Comique italien, représentation du *Barone* du signor Salieri, « élève de M. Gassmann ». Burney « n'a pas été ravi de l'ouverture ni des deux premiers airs » ; d'ailleurs toute la musique lui a paru « languissante », et le chant médiocre, à l'exception du rôle de la Baglioni.

Le lendemain, visite au médecin Laugier, dont le nom revient souvent dans la correspondance des Mozart. Ce gros homme « possède un esprit très actif et très cultivé ». Il a voyagé dans toute l'Europe et « constitue, en raccourci, une histoire vivante de la musique moderne ». Il a été, en Espagne, intimement lié avec le vieux Domenico Scarlatti, qui a composé pour lui un grand nombre de sonates de clavecin inédites, dont plusieurs dans des mouvements lents. Non moins précieux sont les documents possédés par Laugier sur les musiques tchèque, espagnole, portugaise, et turque. Il promet à Burney de lui faire entendre, le lendemain « quelques-uns des quatuors de Haydn, parfaitement exécutés, comme aussi une petite fille de huit ans, regardée partout comme un prodige sur le clavecin ».

Le même jour, la comtesse Thun conduit notre voyageur chez Gluck, qui vit dans une grande et belle maison, avec sa femme et une nièce âgée de treize ans, mais déjà excellente chanteuse. Celle-ci, accompagnée par son oncle « sur un clavecin détestable », chante les deux scènes principales d'*Alceste*, « ainsi que diverses œuvres d'autres compositeurs, et en particulier de Traetta. » Puis Gluck lui-même se met à chanter de longs passages d'*Alceste*, de *Paride*, et d'une *Iphigénie* française qu'il vient de composer.

« Cette dernière, bien qu'il n'en eût pas encore écrit une seule note, était déjà si parfaitement digérée dans sa tête qu'il nous la chanta presque d'un bout à l'autre, comme s'il avait eu sa partition sous les yeux... Il a toujours l'habitude d'étudier un poème longtemps avant de le traduire en musique : examinant la relation de chaque partie du poème avec l'ensemble, comme aussi la trempe générale de chaque caractère, et aspirant plus à contenter l'esprit qu'à flatter l'oreille... La musique, entre ses mains, est un langage très abondant, nerveux, élégant, et expressif. Ce n'est que rarement qu'un air de ses opéras peut produire son effet en étant séparé de l'ensemble... Dans son *Iphigénie*, en outre, il s'est accommodé au goût national des Français, à leur style et à leur langue, de telle façon qu'il va souvent jusqu'à les imiter... Il m'a dit qu'il devait à l'Angleterre l'étude de la nature qui nous apparaît toujours dans ses compositions dramatiques : désirant plaire au public anglais, pendant son séjour à Londres, il avait observé le goût de ce public, et s'était

aperçu que le naturel et la simplicité produisaient sur lui le plus d'effet ; sur quoi il avait tâché, depuis lors, à écrire pour la voix plutôt dans les tons naturels des affections et passions humaines que de manière à flatter les amateurs de science profonde ou d'exécution difficile. Aussi bien peut-on remarquer que la plupart des airs de son *Orphée* sont simples et naturels comme nos vieilles ballades anglaises. »

Le jeudi 3, Burney visite les églises de Saint-Michel et de Sainte-Croix. Dans cette dernière, il entend une messe basse pendant laquelle un orchestre joue divers morceaux. Après quoi il se fait conduire par l'abbé Taruffi chez le vieux *signor* Hasse. Celui-ci raconte, entre autres choses, que c'est chez lui qu'a logé autrefois une miss Davis « qui jouait de l'harmonica », et dont nous avons rencontré le nom dans l'une des lettres de Léopold Mozart.

Burney s'est ensuite rendu chez le médecin Laugier, où il a entendu un concert. D'abord, la jeune pianiste prodige déjà mentionnée plus haut a joué, sur « un petit *piano forte* assez mauvais », deux sonates difficiles de Scarlatti et trois ou quatre de M. Becke. Après elle, un harpiste, M. Mut, a joué un morceau sur la harpe simple, sans pédales, car on ne connaît pas encore à Vienne la double harpe à pédales. Puis viennent des *trios* à cordes joués par Giorgi, élève de Tartini, Conforte, élève de Pugnani, et le comte Brühl : l'auteur est un certain Huber, pauvre homme qui tient l'alto dans un théâtre, mais dont la musique est « excellente, très simple et très claire, avec une bonne harmonie, et souvent des inventions pleines d'originalité ».

Le lendemain, à dîner chez l'ambassadeur d'Angleterre, Burney rencontre un « musicien extraordinaire », l'abbé Costa, « qui, dédaignant de suivre les traces des autres, s'est ouvert une voie nouvelle, à la fois comme compositeur et comme exécutant ». Dans ses œuvres, « la mélodie tient beaucoup moins de place que l'harmonie et les modulations singulières ; et il est toujours difficile d'y bien distinguer la mesure, à cause du grand nombre de liaisons et de syncopes, ce qui n'empêche pas sa musique de produire un effet très étrange et agréable, lorsqu'on parvient à la bien exécuter ». Après le dîner, cet abbé déchiffre un *duo* de sa composition pour deux violons, en compagnie de M. Starzer, « excellent violoniste et non moins bon musicien, remarquablement heureux dans la production de ballets et de pantomimes » : mais le *duo* est si difficile, à la fois de mesure et de style, que les deux exécutants n'en viennent pas à bout, malgré plusieurs lectures. Puis, la nièce de Gluck, accompagnée par son oncle, chante plusieurs scènes d'opéras de celui-ci ; et, dans les intervalles de ces chants, Burney entend des quatuors « exquis » de Joseph Haydn, joués en perfection. « Le premier violon était tenu par M. Starzer, qui rendait les *adagios* avec un sentiment et une expres-

sion rares ; le second violon par M. Ordonnez, l'alto par le comte Brühl, et le violoncelle par un exécutant de premier ordre, M. Weigl. »

Le samedi 5, Burney fait une longue visite à Métastase, « qui se plaint de la disparition des belles traditions du chant, au théâtre, en déclarant qu'il n'existe plus un seul chanteur capable de soutenir sa voix comme avaient coutume de le faire ses devanciers. De quoi la faute revient surtout, suivant lui, à ce que la musique de théâtre est devenue trop instrumentale. D'autre part, la musique de la génération précédente lui semble avoir été trop pleine de fugues et de contrepoint, pour pouvoir être comprise ou sentie par d'autres que des artistes ».

Le lendemain dimanche, notre voyageur est arrêté dans la rue par une très longue procession chantant un hymne à la Vierge, à trois parties ; et un Italien lui affirme que ces processions sont des plus fréquentes dans toute l'Autriche, « ce qui instruit merveilleusement le peuple à chanter à plusieurs parties ». Plus tard, étant revenu chez Métastase, Burney y rencontre la pupille du vieux poète, Mlle Martinez, napolitaine d'origine, mais née à Vienne et sœur du conservateur de la Bibliothèque Impériale. Cette jeune fille lui chante deux airs qu'elle a composés « dans un excellent style moderne, avec une mélodie très simple, qui laissait beaucoup de place aussi bien à l'expression qu'à l'ornement ». Après quoi Mlle Martinez joue, sur le clavecin, une sonate « très difficile » également, composée par elle. Elle a écrit un *Miserere* à quatre parties, ainsi que des psaumes à huit parties, et est une « excellente contrapuntiste ».

L'après-midi, nouvelle visite chez le vieux Hasse, qui lui dit qu'il a mis en musique tous les livrets d'opéra de Métastase, sauf un, et presque tous au moins deux fois.

« Il a fait également une quinzaine d'oratorios, des messes, des motets, et un tel nombre de cantates, sérénades, et duos pour les voix, de trios, quatuors, et concertos pour les instruments, qu'il y a beaucoup de ces morceaux qu'il ne reconnaîtrait plus, s'il les voyait ou les entendait. » Ses filles chantent à Burney un *Salve Regina* en duo, tout récemment composé par leur père, « œuvre exquise, pleine de grâce, de goût, et de justesse expressive ». Malgré la goutte qui lui déforme les doigts, Hasse lui-même consent à improviser une *toccata* sur le clavecin. « Sa modulation, en général, est simple, ses accompagnements libres de confusion, et sa musique, laissant aux pédants tout ce qui effraie, étonne, ou intrigue, n'a d'autre objet que de plaire aux oreilles tout en satisfaisant l'esprit. »

Le lundi 7, Burney rencontre un amateur viennois qui lui fait l'éloge de la chanteuse Tesi, déjà très vieille, mais ayant exercé une grande influence sur toute l'école du chant italien à Vienne.

Le 8 septembre, grand'messe à la cathédrale pour la Nativité de la

Vierge. Le nombre des instruments de l'orchestre et celui des voix est plus grand que les jours ordinaires. La plupart des choses chantées sont du vieux Colonna, « excellentes dans leur genre, et consistant en des fugues très élaborées, à la manière de Hændel, avec une basse hardie et active ». Burney est surpris des curieux effets « produits par des *forte* et des *piano*, en frappant très fort la première note d'une mesure, et le reste *piano*, ou bien en introduisant un passage pathétique pour des voix seules au milieu d'un chœur très bruyant pour toutes les voix et tout l'orchestre ». Dans le *Credo*, une jeune fille a fort bien chanté un solo de *mezzo soprano*. Pendant l'intervalle des chants, l'orchestre joue diverses « symphonies » de M. Hoffmann, parfaitement écrites et non moins bien exécutées. « Dans la musique de ce compositeur, il y a en vérité, beaucoup d'art et un contrepoint fourni, mais la modulation est naturelle et la mélodie coule avec élégance. »

Étant allé faire visite à M. Laugier, Burney lui demande quels sont, après Hasse, Gluck, et Wagenseil, les grands musiciens que l'on trouve à Vienne. Il apprend ainsi que Joseph Haydn et Ditters sont absents, mais qu'à leur défaut il pourra voir Gassmann, Vanhall, Hoffmann, Mancini, le luthiste Kohaut, le violoniste Lamotte, et le hauboïste Venturini.

Le même soir, Burney se rend chez le vieux Wagenseil, qui lui parle avec enthousiasme de Hændel. Désormais incapable de se lever de son lit, le vieillard fait approcher un clavecin, et joue « plusieurs *caprices* et autres pièces de sa composition, dans un style très animé et magistral». Il continue à donner des leçons, et à composer.

Le mercredi 9, visite à M. Gassmann, maître de chapelle de la Cour. « Celui-ci me surprit beaucoup par le nombre de fugues et de chœurs qu'il me montra, œuvres faites par lui en manière d'exercices, et d'une construction très savante et originale. Quelques-unes des fugues étaient en deux ou trois mouvements différents, ou bien avec deux ou trois *sujets*... M. Gassmann est accusé parfois de manquer de feu dans ses opéras : mais la gravité de son style s'explique par le temps qu'il a consacré à la musique d'église. »

A l'auberge du *Bœuf d'Or*, où logeait Burney, il y avait musique tous les jours pendant le dîner, comme aussi le soir : mais l'un des orchestres, fait d'instruments à vent, était détestable. Il consistait en cors, clarinettes, hautbois, et bassons.

Le lendemain 10, Gassmann montre à Burney la bibliothèque musicale de l'empereur, dont il est en train de faire le catalogue. Elle contient tout ce que l'Italie et l'Allemagne ont produit dans tous les temps. Le même jour, chez le vénérable Wagenseil, Burney entend de très beaux *duos* joués, sur deux clavecins, par ce maître et une petite élève d'une douzaine d'années. Le soir, à l'Opéra, il entend les *Rovinati*, composés par Gassmann, qui accompagne au clave-

cin. La musique de cet opéra bouffe lui plaît infiniment. « Il y avait un contraste charmant dans l'opposition et la dissemblance des mouvements et passages, qui faisait que chacun d'eux contribuait à faire ressortir l'autre; et les parties instrumentales étaient travaillées de la façon la plus intelligente et la plus judicieuse. Un air de Clementina Baglioni et un duo querelleur entre elle et la seconde chanteuse ont été bissés. »

Le vendredi 11, visite d'adieux à Gluck, qui donne à Burney les partitions de ses deux derniers opéras, *Alceste* et *Paride*, ainsi que de son « fameux ballet » de *Don Juan*.

Chez Métastase, Mlle Martinez chante et joue à Burney, d'abord, un psaume à quatre voix avec accompagnement d'orchestre, « agréable mélange de l'harmonie et du contrepoint d'autrefois avec la mélodie et le goût du temps présent ». Puis elle chante un motet latin à voix seule, « grave et solennel, sans langueur ni lourdeur »; et enfin joue « une charmante sonate de clavecin, très animée, et pleine de passages brillants ».

Visite d'adieux à Hasse, qui raconte sa longue carrière, et notamment son séjour à Varsovie, où il a composé plusieurs opéras. « Il m'a dit que la musique polonaise était vraiment nationale, et souvent très tendre et délicate. Lui-même a écrit un air dans le style polonais, qui a été l'une des plus originales et des mieux accueillies entre toutes ses compositions. » Parlant ensuite des autres musiciens, Hasse déclare que l'un des plus grands du monde est Keiser, supérieur même à Scarlatti.

Le samedi 12, Burney, sur le point de quitter Vienne, fait une nouvelle tentative pour découvrir la demeure de M. Vanhall, « jeune compositeur dont plusieurs œuvres, et notamment ses symphonies, m'avaient causé un plaisir si exceptionnel que je n'hésite pas à les ranger au nombre des productions instrumentales les plus complètes et parfaites dont l'art de la musique peut s'enorgueillir ». Le jeune maître le reçoit dans un misérable taudis, et lui joue six sonates de clavecin qu'il vient d'écrire : mais Burney ne les trouve « ni aussi nouvelles ni aussi sauvages (*wild*) que ses compositions pour les violons ». En passant, Burney nous apprend qu'il n'existe pas de magasins de musique à Vienne, et que la meilleure manière de se procurer des compositions nouvelles est de s'adresser à des copistes : « car les auteurs, considérant tout voyageur anglais comme un milord, exigent de lui un prix aussi considérable, pour chacun de leurs morceaux, que si celui-ci avait été composé expressément à son intention ». Nous lisons aussi, en cet endroit de la relation du voyageur, une liste intéressante des hommes qui étaient alors regardés comme les plus grands compositeurs pour le clavecin et l'orgue : à savoir, Haendel, Scarlatti, Bach (naturellement Philippe-Emmanuel, à moins que ce soit Jean-Chrétien), Schobert, Wagenseil, Müthel, et Alberti.

Revenant à Vanhall, Burney raconte que celui ci a été, pendant quelque temps, atteint de troubles cérébraux. « Mais il en est si bien remis, et possède désormais un esprit si calme et si posé, que ses dernières pièces me paraissent plutôt insipides et banales, et que cette extravagance de naguère, qui m'avait touché dans ses œuvres, semble désormais changée en une excessive parcimonie de pensée. »

Le dimanche 13, à la cathédrale, Burney entend un *Te Deum* de Reuter, « un ancien compositeur allemand, sans goût ni invention ». Après le dîner, il reçoit la visite de Gassmann, qui lui remet une liste de toutes ses œuvres, ainsi que des copies d'un grand nombre de ses quatuors manuscrits. Et Burney ajoute, en note, qu'après son retour en Angleterre il a fait déchiffrer ces quatuors, qui lui ont paru excellents. « La mélodie y est toujours agréable, exempte de caprice et d'affectation, l'harmonie saine, et le contrepoint et les imitations pleins d'ingéniosité, sans la moindre confusion. En résumé, le style est sobre et solide, mais nullement ennuyeux, et toujours magistral, mais jamais pédant. » D'âge moyen, Gassmann a déjà composé beaucoup. En Italie et à Vienne, il a produit nombre d'opéras et d'opéras bouffes, parmi lesquels le *Philosophe amoureux* (composé deux fois) le *Monde dans la lune*, la *Petite Comtesse*, les *Voyageurs ridicules*, la *Nuit critique*, la *Pécheuse*, et les *Ruinés*.

Le récit de Burney s'arrête là : mais le voyageur y ajoute une sorte de tableau général de la vie musicale viennoise, qui mérite encore d'être cité.

« A la vérité, cette ville de Vienne est si riche en compositeurs et renferme en ses murs un si grand nombre de musiciens d'un mérite supérieur qu'il n'est que juste de reconnaître en elle, parmi toutes les cités allemandes, la capitale de la musique, aussi bien que celle du pouvoir impérial... Qu'il me suffise de rappeler au lecteur les noms de Hasse, Gluck, Gassmann, Wagenseil, Salieri, Hoffmann, Haydn, Ditters, Vanhall, et Huber, qui, tous se sont grandement distingués comme compositeurs. Et les symphonies et quatuors des cinq derniers de ces auteurs sont peut-être parmi les premières pièces et compositions vraiment parfaites qui aient jamais été produites pour les violons.

« Encore convient-il d'ajouter à ces noms célèbres ceux de Mysliweczek, un Bohémien qui est rentré tout récemment d'Italie, où il s'est fait une grande réputation anssi bien par ses opéras que par sa musique instrumentale ; de Joseph Scarlatti, neveu du fameux claveciniste Domenico Scarlatti ; Kohaut, excellent luthiste ; Venturini, hautboïste de premier ordre. Albrechtsberger et Stefani (ou, plus probablement, Steffan, dont nous aurons plus tard l'occasion de parler), deux éminents clavecinistes au service de la Cour, et le flamand Lamotte, le meilleur exécutant de *soli* et déchiffreur à vue parmi les violonistes de Vienne... et j'omets de citer ici tous les

habiles organistes de cette ville, et les *dilettanti* des deux sexes, et les différents maîtres et exécutants, vocaux et instrumentaux, qui résident constamment à Vienne, et contribuent à y entretenir le culte de la musique. Tout au plus peut-on regretter que, pour riche que soit à présent cette capitale en musiciens de génie et d'éminence, on n'y trouve d'*opera seria* ni à la Cour ni dans les théâtres publics. »

A ces renseignements fournis par Burney, et dont on peut deviner déjà l'importance historique pour le sujet particulier de notre étude, nous aimerions à pouvoir joindre encore quelques indications sur les événements musicaux contemporains du séjour des Mozart à Vienne en 1773 : mais ce séjour s'est produit en une saison de vacances qui ne pouvait guère leur offrir de nouveautés bien intéressantes. Notons toutefois que, depuis le séjour précédent des Mozart (en 1768), le théâtre du Burg avait monté un certain nombre d'opéras, ou surtout d'opéras bouffes, dont Mozart a pu entendre quelques-uns, et dont il aura certainement eu l'occasion de connaître au moins des parties. C'est ainsi que Gluck, après son *Alceste* de 1767, a donné en 1770 son *Paride ed Elena*. Gassmann, dont nous aurons à parler longuement tout à l'heure, a fait jouer tour à tour, en 1769 les *Viaggiatori ridicoli*, en 1770 l'*Amore artigiano*, en 1771 le *Filosofo innamorato*, la *Pescatrice*, et la *Contessina;* en 1772, les *Rovinati* (entendus par Burney), et, le 3 février 1773, la *Casa di Campagna*, qui allait être sa dernière œuvre dramatique. Enfin Salieri, qui s'intitulait « élève de Gassmann » avant de devenir l'imitateur de Gluck, avait produit déjà une demi-douzaine d'opéras bouffes et d'*intermezzi*, parmi lesquels, en janvier 1772, cette *Fiera di Venezia* dont l'un des airs allait fournir à Mozart le sujet d'une série de variations de piano. Durant l'année 1773, en particulier, on avait entendu à Vienne, en plus de la *Casa di Campagna* de Gassmann, les quatre opéras bouffes suivants : le 11 mai, l'*Amore soldato* de Felici; le 8 juin la *Locandiera* de Salieri, le 20 juillet et le 31 août, c'est-à-dire pendant le séjour des Mozart, le *Puntiglio amoroso* de Galuppi et la *Metilde ritrovata* d'Anfossi. Quant aux concerts, les principaux avaient eu lieu durant le carême, et nos voyageurs n'avaient donc pas pu y assister. La nouveauté la plus intéressante y avait été un oratorio de Gassmann, la *Betulia liberata*, sur le poème célèbre de Métastase que Mozart avait mis en musique deux ans auparavant. Mais il va sans dire que le jeune homme, dans les diverses maisons où nous savons qu'il a été reçu, n'a pu manquer d'entendre de petits concerts privés, où il aura fait connaissance avec les symphonies, quatuors, et sonates des maîtres divers dont Burney vient de citer les noms.

Sa production propre pendant cette période ne paraît pas, d'ailleurs, avoir été très abondante. Nous n'aurons à étudier, comme œuvres importantes datant sûrement du séjour à Vienne, qu'une grande *séré-*

nade (au début d'août), six *quatuors à cordes* très intéressants, mais évidemment composés très vite (en août et dans les premiers jours de septembre), un petit *divertimento* et une série de *variations* pour le piano. Dans une lettre de la fin de septembre, le père écrit que Wolfgang est « tout absorbé à composer quelque chose » : mais nous ignorons s'il s'agit là de l'une des œuvres susdites ou bien déjà, par exemple, de l'une des grandes symphonies que nous allons étudier dans la période suivante, — à moins encore que Léopold fasse allusion à une série d'entr'actes et de chœurs commandés à Mozart, durant ce séjour, par un riche poète-amateur viennois, et qui ne seront achevés qu'après le retour à Salzbourg. Quoi qu'il en soit, l'intérêt de ce séjour à Vienne ne consiste pas, pour nous, dans les ouvrages créés alors par le jeune maître ; et nous pouvons être sûrs que son activité productrice a été loin d'avoir, pendant cette période, l'intensité extraordinaire qu'elle a eue, par exemple, pendant le dernier séjour à Milan, ou celle que nous lui verrons prendre immédiatement dès sa rentrée dans sa ville natale. Et comme d'autre part, les lettres du père nous révèlent que ce séjour ne leur a valu que des dettes, nous pouvons en conclure que ce ne sont pas les séances, publiques ou privées, qui ont empêché le jeune homme de s'adonner passionnément à la composition. L'enfant-prodige de 1762 avait été remplacé depuis lors, dans la capitale de l'empire, par bien d'autres « phénomènes », dont deux nous sont apparus tout à l'heure dans le récit de Burney ; et il est trop certain que, bien plus encore que le voyage de 1768, ce nouveau voyage de 1773 a été absolument inutile, au point de vue des résultats matériels. Mais l'inaction relative de Mozart s'explique suffisamment par l'importance des leçons que, une fois de plus, le monde musical viennois avait à lui offrir : elle s'explique par tout ce que vient ne nous dire le voyageur anglais, et il n'y a pas un mot de la relation de celui-ci qui ne puisse se rapporter directement à notre étude de cette nouvelle étape de la formation artistique du génie de Mozart.

Nous avons vu que le contact de l'atmosphère salzbourgeoise avait eu littéralement, pour Mozart, l'effet d'un choc violent, le réveillant du rêve romantique où il vivait depuis sa dernière arrivée en Italie. A Milan, le jeune homme avait découvert tout d'un coup un idéal de beauté et des monuments d'art qui l'avaient presque entièrement « déraciné » et « italianisé », faisant de lui un continuateur romantique de la grande race des Corelli et des Tartini. La rentrée à Salzbourg lui avait rappelé, tout à coup, que ni sa race ni son temps ne convenaient plus à la poursuite d'un tel idéal esthétique, et son « italianisme » s'était brusquement effondré, sans qu'il trouvât en échange une forme d'art bien définie à s'assimiler et à cultiver. Quelque temps, il s'était épris d'un mode particulier d'instrumenta-

tion, et avait étudié de préférence les ressources orchestrales des instruments à vent : mais cela encore était, chez lui, un de ces engouements dont il était coutumier, caprices passionnés mais fugitifs, et laissant seulement derrière eux, dans son art, une connaissance plus approfondie de tel ou tel élément musical. Déjà sa dernière symphonie de mai 1773 nous a montré Mozart se fatiguant un peu de ses ingénieux *soli* des vents : nous allons les retrouver encore dans sa sérénade viennoise, et puis leur nombre et leur importance décroîtront, et le jeune homme, désormais, nous révélera simplement une entente accomplie de la manière d'utiliser ces instruments pour enrichir et colorer la trame totale de l'orchestre. Et quant au contrepoint, dont nous avons vu également qu'il avait recommencé à s'éprendre après son retour d'Italie, certes cette passion-là avait de quoi alimenter son génie d'une façon plus durable et plus efficace : mais encore fallait-il savoir à quel usage employer, en dehors de la musique d'église, ce contrepoint dont la haute valeur s'était, de nouveau, manifestée à lui. En un mot, il y avait eu là une crise de transformation très active sous le rapport des choses dorénavant abandonnées, mais beaucoup moins féconde en conséquences positives. Le milieu musical de Salzbourg avait suffi à détourner Mozart de son italianisme des années précédentes : mais il n'avait pas eu de quoi substituer, dans un génie devenu aussi mûr et aussi profond, un type artistique nouveau qui fût de taille à le satisfaire. Et l'on comprend, dans ces conditions, de quelle immense portée ne pouvait manquer d'être, à ce moment, pour le jeune Mozart, le séjour de ce que Burney appelle justement la « capitale du monde de la musique », de cette ville de Vienne où le jeune homme allait enfin trouver une réponse aux questions qui le préoccupaient, et la claire indication de la voie qu'il aurait à suivre. En fait, si le séjour à Milan de l'hiver précédent avait, pour ainsi dire, achevé de former le génie de Mozart, ce séjour de Vienne a eu pour résultat de le consacrer, ou, si l'on préfère, de l'engager dans une direction générale qui, depuis lors, ne devait plus cesser d'être la sienne jusqu'au terme de sa vie. Les symphonies qu'il a composées dès son retour à Salzbourg, par exemple, ont déjà pleinement réalisé l'idée qu'il allait désormais se faire, jusqu'à la fin, de l'objet et du style de la symphonie. Non seulement le jeune homme possédait l'entière maîtrise de son art : il a connu encore, depuis ce moment, quel usage il lui convenait de faire de la maîtrise professionnelle ainsi obtenue.

La conclusion qui ressort le plus nettement du récit de Burney, — après cette proclamation de la supériorité musicale de Vienne sur les autres cités allemandes, — est la prédominance, à cette date, de la musique instrumentale sur l'opéra. De quelque côté qu'il se tournât, Burney n'a entendu que symphonies, sérénades en plein air, quatuors et sonates, choses merveilleusement appropriées au goût natif de

Mozart pour la musique instrumentale. Mais ce n'est pas tout : une autre conclusion des visites et auditions de Burney est la place considérable que tend de plus en plus à reprendre le contrepoint dans cette musique instrumentale viennoise, peut-être sous l'influence du savant Gassmann, tout imprégné des leçons du P. Martini. Le mot *contrivance*, qui signifie exactement contrepoint dans ce cas particulier, reparaît à chaque page sous la plume du voyageur anglais, soit qu'il nous parle des quatuors de Gassmann ou de Haydn, ou bien des chants religieux de Colonna, ou encore des duos et sonates de l'abbé Costa et de M[lle] Martinez. En arrivant à Vienne, le jeune Mozart, que sa *Messe de la Trinité* a ramené passionnément à son ancien goût du style polyphonique, s'est donc trouvé accueilli par des maîtres qui, comme lui, rêvaient de rendre la musique plus riche et plus « musicale » en y introduisant de nouveau le *fugato* ou l'imitation. Aussi bien les modèles ne lui ont-ils pas manqué, tout de suite, pour cet art plus savant, que le goût viennois et son propre goût s'accordaient à aimer : en cette même année 1773, Gassmann venait d'achever six quatuors dont chacun avec deux fugues, et Joseph Haydn achevait la magnifique série de ses quatuors appelés plus tard les « beaux » ou encore les « ensoleillés », avec trois grandes fugues à plusieurs sujets. Quoi d'étonnant que Mozart, lui aussi, se soit mis aussitôt à écrire des quatuors finissant par des fugues ? Mais surtout quoi d'étonnant que, depuis lors et pendant près d'un an, il ait obstinément introduit le contrepoint dans ses œuvres même les plus « galantes », encouragé à ce qui était alors un paradoxe par l'exemple des bons maîtres connus par lui à Vienne ?

Poursuivant l'analyse du récit de Burney, nous voyons ensuite que d'autres changements étaient en train de se produire dans le monde musical viennois. Les hommes qui, jusqu'en 1768, avaient continué à y tenir le premier rang, le vieux Hasse et le vieux Wagenseil, et toute l'école des compositeurs d'opéras italiens rayonnant autour du vieux Métastase, tous ces héros de naguère étaient à présent remplacés par des hommes nouveaux, presque tous Allemands, et tous animés d'un esprit nouveau. Au théâtre, c'était Gluck, dont le simple et fort génie avait désormais réussi à vaincre les préventions d'un goût « italianisé » ; et c'étaient, à côté de lui, dans le genre plus aimé de l'opéra bouffe, l'Allemand Gassmann et ce jeune Salieri que son origine italienne n'empêchait point d'être uniquement nourri des leçons de Gassmann et de Gluck. Dans la musique instrumentale, une royauté absolue et sans conteste s'était constituée : celle de ce Joseph Haydn que Burney, bien qu'il ne l'ait pas rencontré, nous cite à chaque instant comme le maître par excellence, joué dans tous les entr'actes des théâtres, dans tous les concerts publics ou privés. Derrière lui, mais beaucoup plus bas, il y avait cet admi rable Gassmann dont nous avons eu souvent déjà l'occasion de par

ler, et vers qui Mozart devait se sentir spécialement entraîné, et pour avoir vivement subi déjà son influence pendant son dernier séjour à Milan, et en raison de leur commune affection pour leur maître commun, le P. Martini. Sans compter d'autres hommes qui, depuis, ont tristement démenti les promesses de leurs débuts, tels les Vanhall, les Starzer, les Ditters ou les Hoffmann, mais dont l'un au moins, Vanhall, avait légitimement émerveillé Burney par la hardiesse et l'énergie « sauvage » de symphonies produites aux environs de 1770.

Gluck et Gassmann, Haydn, Ditters, et Vanhall, nous trouverons des traces manifestes de leur influence dans les œuvres du jeune Mozart pendant cette période et surtout pendant la suivante, qui n'en sera qu'une continuation directe, ou plutôt qui, seule, nous fera voir pleinement l'effet de la véritable révolution produite, dans le génie de Mozart, par cette étude de la grande école viennoise. Et nous retrouverons également, dans cette œuvre, des influences d'ordre plus général, ne venant pas de tel ou tel maître en particulier, mais de cet esprit et de ce goût viennois dont Mozart s'était imprégné déjà, une première fois, en 1768. Aussi bien est-il curieux de voir de quelle façon, dès l'arrivée du jeune homme à Vienne, la coupe et les procédés de son style redeviennent pareils à ce qu'ils avaient été en 1768 : même effort à réunir et à fondre les deux sujets[1], même habitude de reprendre les premières parties des menuets après les secondes, mêmes écarts des violons, etc., et surtout même tendance à allonger la durée de l'exécution des œuvres instrumentales (ou parfois vocales), se traduisant par de doubles reprises renforcées de *codas*, par des *développements* étendus, par l'introduction de menuets dans les symphonies. On peut dire que, depuis l'été de 1773 jusqu'à son arrivée à Mannheim vers la fin de 1777, Mozart va rester, somme toute, un véritable compositeur de l'école viennoise. Son style, en vérité, pendant cet intervalle subira bien encore quelques crises de transformation ou d'évolution, sous l'effet de l'atmosphère ambiante ou de son développement personnel : mais le fond de son inspiration demeurera jusqu'en 1777, tel que nous allons le voir se constituer au contact des maîtres de Vienne ; et la courbe de son œuvre équivaudra presque exactement, par exemple, à la ligne suivie, durant le même temps, par la production d'un Joseph Haydn ou d'un Vanhall. Ce n'est qu'à Mannheim, puis à Paris, que son génie subira une action nouvelle assez forte pour faire de lui autre chose qu'un simple émule de ces maîtres ; et peut-être cette action elle-même, avec son caractère forcément passager, ne suffira-t-elle pas à le séparer

1. On se rappelle que Burney, à Vienne, s'étonnait de ne pouvoir pas distinguer les divers *sujets*, dans les morceaux symphoniques entendus par lui. L'école viennoise s'était refusée, jusqu'alors, à employer cette méthode italienne des *sujets* séparés que nous allons voir disparaître aussi, pour un moment, de l'œuvre du jeune Mozart.

absolument de l'école où nous allons le voir prendre résolument sa place.

Mais si nous essayons maintenant de considérer de plus près l'enseignement que Mozart a trouvé à Vienne en 1773, c'est-à-dire les notions et procédés particuliers qu'il y a appris, et dont il a fait usage durant cette période et la suivante, nous découvrirons que son attention principale est allée tout de suite à l'homme qui d'ailleurs, comme nous l'avons dit, régnait dès lors en maître incontesté sur l'école viennoise. A plusieurs reprises déjà, le jeune garçon nous est apparu étudiant et imitant la manière de Joseph Haydn, notamment après chacun de ses trois retours d'Italie, en 1771, 1772, et encore dans les premiers mois de 1773 : mais il faut bien se représenter que, jusqu'ici, il n'a connu cette œuvre de Joseph Haydn qu'imparfaitement, peut-être par l'entremise de Michel Haydn, et sans se faire une idée de l'importance pour ainsi dire historique des symphonies ou quatuors qui l'avaient séduit. Léopold Mozart, avec sa mauvaise humeur professionnelle contre Michel Haydn, n'avait pas dû encourager beaucoup son fils à admirer le frère de son collègue, lui-même petit maître de chapelle d'un seigneur de Hongrie ; et ainsi c'était presque malgré son père que Mozart avait choisi et aimé les œuvres du maître d'Esterhaz, parmi celles de maints autres contemporains qui jouissaient, autour de lui, d'un crédit au moins égal. Le voici, à Vienne, qui se trouve n'entendre de tous côtés que des œuvres de ce maître, et accompagnées d'une admiration et d'un respect unanimes ! Quoi d'étonnant que, cette fois, il n'hésite plus à l'imiter ouvertement, pleinement, stimulé à cette imitation aussi bien par l'enthousiasme de son nouveau milieu que par la révélation, probablement, d'une foule d'œuvres de Joseph Haydn qu'il n'avait point soupçonnées ? Après Schobert et Chrétien Bach, après les vieux maîtres italiens découverts à Milan vers la fin de 1772, un musicien s'offre à lui, plus grand encore que tous ceux-là, et infiniment plus proche de lui aussi bien par sa race que par sa situation professionnelle. Il va donc, tout de suite, se constituer son élève ; et il n'y aura pas un des procédés de Joseph Haydn que nous ne retrouvions chez lui. Définir en détail tous ces procédés, ce serait empiéter sur les analyses particulières que nous aurons à faire des différentes œuvres de Mozart durant ces deux périodes : mais quelques-uns sont si importants qu'il convient de les signaler dès maintenant.

D'une façon générale, d'abord, Mozart emprunte à Haydn sa conception de la portée et de l'étendue des œuvres de musique instrumentale. Car nous ne saurions le répéter trop souvent : avant de devenir le délicieux amuseur qu'il nous apparaît dans les œuvres de son âge mûr, et notamment dans ces symphonies pour Paris, Joseph Haydn a traversé une longue période où, à l'exemple de son maître Emmanuel Bach, il s'est fait une notion très haute de l'objet et du

caractère de son art. Non seulement il a subi, comme Mozart et avant lui, aux environs de l'année 1772, une crise profonde de romantisme dont nous avons eu déjà l'occasion de parler : toutes ses symphonies des années suivantes, comme aussi ses quatuors de 1773, ont conservé une noble grandeur d'intention, et une intensité d'élaboration musicale, et une ampleur de dimensions et de forme qui les rendent aujourd'hui comparables, sous ces points de vue, aux plus grandes créations instrumentales de la maturité de Mozart. Et cette éminente dignité artistique de l'œuvre de son nouveau maître n'a pu manquer de frapper, tout de suite, l'attention du jeune Salzbourgeois. Tout de suite celui-ci a senti combien l'art qui se découvrait à lui dépassait en grandeur, sinon en beauté, l'idéal plus menu et léger que lui avaient offert les œuvres de l'école italienne de son temps ; et il y a eu là chez lui, de ce fait, une sorte de relèvement de l'ambition créatrice qui, durant de longs mois, allait lui inspirer des symphonies, des morceaux de musique de chambre, voire des compositions religieuses, d'une étendue et d'une puissance d'expression singulières.

Au service de cette ambition plus élevée, d'ailleurs, Mozart allait mettre son génie propre, tout différent de celui de Haydn : mais c'est par des moyens pris à ce maître qu'il allait s'efforcer à le traduire. Nous verrons par exemple que, dans toutes ses œuvres des deux périodes susdites, tous les morceaux, en plus d'une double reprise et de la *coda* qui s'y joint, comportent une double exposition de l'idée du premier sujet, ce qui permet à celui-ci de revêtir des proportions et une signification considérables ; nous verrons les *développements* s'étendre, s'employer à un vigoureux et savant travail sur les idées précédentes ; nous verrons les finales acquérir, de nouveau, la forme de morceaux de sonate, et souvent même dépasser les premiers *allegros*, à la fois en longueur et en importance. En un mot, nous aurons devant nous, jusque dans les sérénades et les concertos, des œuvres qui prétendront ne nous divertir qu'en conservant la valeur de compositions vraiment musicales, utilisant toutes les ressources de l'art le plus solide et le plus subtil. Toujours à l'exemple de Joseph Haydn, Mozart y essaiera de donner à ses morceaux une vie d'ensemble plus parfaite en ramenant des passages du premier sujet après le second, ou plutôt en réduisant le second sujet à n'être qu'un épisode passager dans une seule et même trame d'élaboration thématique. Et l'imitation ira plus loin encore, au moins dans les premiers ouvrages que nous aurons à examiner : à force de vouloir égaler son modèle, Mozart ira d'abord jusqu'à suivre celui-ci dans un artifice qui lui est familier : l'artifice de la *fausse rentrée*, où, au milieu du *développement*, le premier sujet reparaît dans le ton principal, mais pour être suivi de passages tout nouveaux, tandis que la véritable *rentrée* du sujet ne se produira que plus tard.

Redevenu Allemand, le jeune homme est tout au bonheur d'avoir rencontré, dans son pays, un musicien capable de le guider sur la voie où il se trouve engagé, comme naguère les vieux Italiens l'avaient guidé sur la voie qu'il a décidément abandonnée ; et le voilà qui s'ingénie à reproduire de son mieux l'œuvre de ce musicien, tout en ne laissant point de tenir compte, par ailleurs, des autres leçons qu'il dégage du milieu musical où il est plongé !

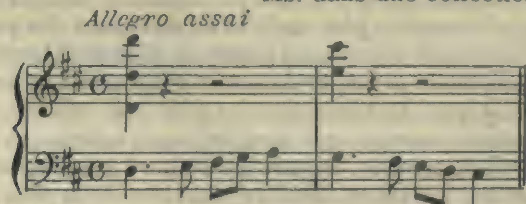
Aussi est-ce très légitimement que, malgré les maints contacts précédents de Mozart avec l'œuvre de Joseph Haydn, cette période du voyage à Vienne peut être considérée, dans sa vie, comme la date de sa véritable initiation au génie de son glorieux aîné. Dès maintenant, Haydn et Mozart vont, pour ainsi dire, progresser parallèlement, jusqu'aux années, encore lointaines, où une manière d'échange incessant se produira entre leurs idées et leurs procédés. Et par là s'explique que nous ayons surtout insisté ici sur cette action de Joseph Haydn, bien que d'autres maîtres aient paru, au premier abord, se partager avec le grand musicien d'Esterhaz la souple et ardente curiosité du jeune Salzbourgeois, — des maîtres tels que Vanhall ou le savant Gassmann. Et peut-être ce Gassmann s'il avait vécu plus longtemps, n'aurait-il pas été sans agir durablement, lui aussi, sur son jeune imitateur, dont le rapprochaient leur commune éducation italienne et leur goût commun pour l'opéra-bouffe. Mais ce maître éminent n'avait plus que quelques mois à vivre ; et, lui mort, ce n'était pas le vieux Philippe-Emmanuel Bach, le seul véritable rival survivant de Haydn qui, malgré la profonde richesse expressive de son génie, allait pouvoir lutter, dans l'esprit du jeune homme, avec un maître aussi parfaitement prédestiné que l'était Joseph Haydn à lui servir sans cesse de guide et de modèle.

178. — *Vienne, entre le* 18 *juillet et les premiers jours d'août* 1773.

Sérénade en ré, pour deux violons, alto, deux hautbois (deux flûtes dans l'*andante*), deux cors, deux trombones et basse.

K. 185.

Ms. dans une collection viennoise.



Allegro assai. — *Menuetto et trio* (*en sol*). — *Andante grazioso* (*en la*). — *Menuetto et deux trios* (*dont un en ré mineur*). — *Adagio et allegro assai.*

L'autographe de cette sérénade nous apprend qu'elle a été composée

« à Vienne en août 1773 » : mais les fragments de lettres ci-dessus nous renseignent plus exactement encore sur la destination de l'ouvrage, ainsi que sur la date de sa composition. En effet, dans une lettre du 21 juillet, Léopold écrit : « Il me reste encore le temps d'adresser quelques mots au jeune M. d'Andretter, et de lui expédier le commencement de la *Finalmusik.* » Un peu plus tard, le 12 août, le même Léopold écrit : « Nous sommes heureux que la *Finalmusik* ait bien marché », ce qui prouve que la sérénade avait dû être exécutée déjà quelques jours auparavant[1]. Le « jeune M . d'Andretter » qui l'avait commandée à Mozart, avant le départ de celui-ci pour Vienne, pour être exécutée aux fêtes de son prochain mariage, était le fils de l'un des personnages les plus notables de Salzbourg ; et nous voyons que Mozart, s'étant mis à l'œuvre dès son arrivée à Vienne, s'est trouvé en état d'achever sa sérénade, ainsi que la marche et le concerto qui devaient y être joints, en un espace de temps singulièrement court, ce qui n'empêche pas cette sérénade, — évidemment improvisée, — d'avoir pour nous un intérêt infini, par les révélations qu'elle nous offre sur l'état d'esprit du jeune maître dès le lendemain de son arrivée à Vienne.

Disons-le tout de suite : jamais peut-être, dans aucune autre de ses œuvres, Mozart ne s'est conformé aussi exactement au goût viennois en général et, en particulier, n'a imité plus directement le style et les procédés de Joseph Haydn. Il y a là une souplesse d'assimilation qui tient, littéralement, du prodige. Mozart n'est pas encore depuis quatre jours à Vienne que, déjà, il est comme grisé et comme possédé de la musique nouvelle qu'il y entend. Sans doute, nous retrouvons bien encore des traces des dispositions où nous l'avons vu pendant la période précédente : et notamment son goût pour les *soli* d'instruments à vent, tel que nous l'ont montré ses petites ouvertures du printemps de 1773 et son *Concertone*, va reparaître ici à un plus haut degré que dans les symphonies qu'il écrira par la suite; encore que l'importance du rôle des instruments à vent eût toujours dans une sérénade, par tradition, à être plus considérable que dans une symphonie proprement dite. L'inspiration mélodique, elle aussi, reste bien à peu près la même qu'elle était à Salzbourg : plus chantante et plus étendue que chez Joseph Haydn, avec une empreinte italienne jusqu'à présent ineffaçable. Mais sous ces analogies, quelle différence profonde dans le style, dans la coupe des morceaux, et jusque dans les moindres détails de leur mise au point ! On croirait que Mozart a vécu de tout temps à Vienne, depuis le séjour qu'il y a fait en 1768, et que c'est après une longue étude de l'œuvre de Joseph Haydn qu'il a abordé la composition de cette sérénade, écrite par lui dès son premier renouvellement de contact avec le milieu viennois.

Il serait trop long de vouloir déterminer un à un, dans la sérénade, tous les symptômes de cette double influence d'un milieu et d'un maître nouveaux. Disons seulement qu'il n'y a pas une des particularités signalées par nous dans l'œuvre de Mozart en 1768 qui ne se retrouve ici : la fusion et liaison des divers sujets[2], la reprise complète des

1. *Finalmusik* était un mot autrichien couramment employé pour désigner les *sérénades* ou autres *cassations* que l'on avait coutume de jouer à la fin des fêtes, séances publiques, etc.

2. Nous verrons tout à l'heure comment Mozart, après avoir encore nettement

premières parties dans les menuets, le caractère rythmé et dansant de ceux-ci, la préoccupation manifeste de la musique populaire viennoise, les fréquents écarts des violons, etc. Et, en plus de ces traits, déjà signalés par nous au cours du voyage précédent, voici toute une série d'autres traits qui, sans aucun doute, viennent en droite ligne de l'homme que le monde musical viennois tenait alors pour son maître favori, Joseph Haydn. De même que celui-ci, Mozart, dans les trois grands morceaux de sa sérénade, emploie une coupe que jamais plus nous ne retrouverons employée chez lui aussi fidèlement. Chacun de ses trois morceaux s'ouvre par une « double exposition » du premier sujet, c'est-à-dire que, après une première exposition, le même rythme initial reparaît, pour être suivi d'un travail musical tout différent et beaucoup plus long, s'étendant jusqu'à une petite phrase nouvelle qui fait fonction de second sujet; et à peine ce second sujet a-t-il eu le temps de s'achever avec sa ritournelle que, en manière de cadence avant les deux barres, nous voyons reparaître, une fois de plus, des rythmes empruntés à l'élaboration du premier sujet. Puis, après les barres, vient un *développement* assez étendu, commençant par un nouveau rappel du premier — ou parfois du second — sujet; et la longueur relative de ce *développement* se trouve, ensuite, un peu compensée par une *rentrée* abrégée, et cela au moyen de la suppression de la première forme du premier sujet. De telle sorte que la *rentrée* se fait bien, régulièrement, dans le ton principal, mais qu'en réalité ce n'est que le second couplet du premier sujet qui est ainsi repris. Sans compter que cette *rentrée* elle-même, dans la suite, est toujours plus ou moins variée, soit par l'addition de figures nouvelles, ou seulement par des accentuations différentes des rythmes précédents. Nous ne citerons point d'exemples de cette coupe dans les symphonies de Joseph Haydn : elle y est à peu près constante, depuis les grandes symphonies romantiques de 1772 jusqu'à la série suprême des symphonies de Londres. Mozart, lui, comme nous l'avons dit, ne s'en est jamais servi pleinement que dans sa sérénade d'août 1773; et ce n'est guère aussi que dans cette sérénade et dans deux ou trois œuvres de la période suivante qu'il est descendu à faire usage d'un artifice familier à Joseph Haydn, mais le plus opposé qui fût à sa propre nature de poète, — l'artifice, plus ou moins comique, de *la fausse rentree*, tel que nous aurons à le signaler dans l'*andante* et le finale du numéro présent. Quant à l'inspiration des morceaux, on a vu déjà que, sous cette forme empruntée à Haydn, Mozart l'a encore conservée pareille à ce qu'elle était chez lui avant son départ pour Vienne : et cependant, même à ce point de vue, nous aurons à signaler dans notre analyse bien de menues traces de l'influence de Haydn, par exemple dans le premier sujet de l'*andante*, ou dans le thème de chasse du finale.

Dans le premier morceau, composé de deux sujets avec un troisième qui n'est qu'un retour, un peu modifié, du premier, ce sujet initial est encore conçu à la manière de ceux des symphonies précédentes, c'est à dire sous la forme de deux rythmes opposés, comme une demande et

séparé ses deux sujets, à l'italienne, tâchera cependant à les apparenter en ramenant le premier après le second.

une réponse, l'un énoncé par les cors et les basses, l'autre par les violons. Ce double sujet lui-même est exposé deux fois, et se trouve suivi, la seconde fois, d'un travail d'orchestre qui, avec ses syncopes et ses marches de basse, rappelle également les symphonies salzbourgeoises du printemps de la même année. Toujours comme dans ces symphonies, le second sujet est très séparé du premier : il donne lieu, lui aussi, à une longue ritournelle très élaborée où le rôle principal revient au second violon, tandis que les vents, sans intervenir dans le chant, le colorent d'une façon très riche et très habile. Mais si jusqu'à présent Mozart nous est apparu marchant dans les mêmes voies qu'avant son arrivée à Vienne, l'influence sur lui de Joseph Haydn nous est tout à coup révélée, en plein relief, par le susdit retour du premier sujet, ou plutôt de la première moitié de celui-ci, exposée maintenant par les violons avec un curieux mouvement contraire, puis reprise à l'unisson par tout l'orchestre, et faisant ainsi fonction d'un troisième sujet. Après quoi, par un autre emprunt à l'œuvre de Joseph Haydn, Mozart, avant les deux barres, commence une phrase nouvelle qui va enchaîner cette première partie du morceau avec le *développement*[1].

Ce *développement* lui-même, plus long et plus fourni qu'à l'ordinaire, débute par un rappel du second sujet, que suit une phrase mélodique nouvelle du premier violon, mais suivie à son tour d'un long travail modulé sur la figure de transition introduite avant les deux barres : tout cela également inspiré de Joseph Haydn, dont maintes symphonies nous font voir une conception analogue du *développement*. Et quant à la *rentrée*, qui s'accomplit presque sans changement, sauf quatre mesures ajoutées à la ritournelle modulée du second sujet, nous avons dit déjà que, à l'exemple de Haydn, — et suivant un procédé des plus rares dans le reste de son œuvre, — Mozart n'y reprend que la seconde exposition du premier sujet. Cette rentrée aboutit à une longue *coda*, expressément désignée sous ce nom, ce qui, en vérité, venait à Mozart beaucoup plus de Michel Haydn que de son frère Joseph, qui, plus volontiers, remplaçait les *codas* par une conclusion sans titre, et séparée seulement parfois du reste du morceau par un point d'orgue. Mozart, lui, sous l'influence de ses maîtres de Salzbourg, va désormais presque invariablement pendant près d'un an, ajouter à ses morceaux une *coda*, ainsi appelée par lui et n'ayant à être jouée qu'une seule fois, après la seconde

1. Cette manière d'enchaîner la première partie des morceaux avec le *développement*, — manière dont on comprendra sans peine tout ce qu'elle a déjà de profondément « moderne », — n'avait guère été employée par Joseph Haydn, jusqu'en 1772, que pour ses morceaux dans des tons mineurs (voir, par exemple, les *Adieux* nº 45 ou la *Symphonie funèbre* nº 44 de 1772) : mais le maître d'Esterhaz venait d'introduire cette innovation, avec maintes autres, à peu près dans tous les morceaux, majeurs ou mineurs, de ses six *Grands Quatuors*, op. XX. de 1773 : et nous verrons bientôt de quelle importance a été pour Mozart, dès la date où nous sommes arrivés, la révélation de ces merveilleux quatuors. Lui-même, dans cette sérénade et les œuvres suivantes, nous apparaîtra curieusement partagé entre son désir d'imiter les liaisons de Joseph Haydn et son attachement inconscient à la forme ancienne : en réalité, les premières parties de ses morceaux aboutiront encore volontiers à des cadences, mais le jeune homme, après elles, commencera un petit passage nouveau pour « enchaîner » le *développement*.

répétition de la seconde partie des morceaux. La *coda* du morceau présent, — pour en revenir à elle, — débute par la même figure qui servait de transition avant le *développement* : mais bientôt le rythme initial du premier sujet reparaît, avec des modulations nouvelles, et se poursuit en *crescendo* jusqu'à la fin de cette longue et caractéristique *coda*.

Le premier menuet avec *trio*, qui vient ensuite, nous offre surtout deux particularités notables : d'abord, l'allure toute rythmique de ses sujets, bien différents de ceux des adorables menuets chantants d'Italie, et, en second lieu, la répétition complète, dans le menuet comme dans le *trio*, de la première partie après la seconde. Ce sont là des traits tout viennois, et que nous avons signalés déjà dans les symphonies de 1768 : mais l'influence spéciale de Joseph Haydn, d'autre part, se reconnaît dans les nombreuses imitations du menuet, comme aussi dans la réduction du trio à un petit ensemble de quatre instruments, qui se trouvent être, ici, les flûtes, deux altos, expressément séparés, — comme dans la symphonie n° 174 et le *Concertone*, — et les basses.

L'*andante grazioso*, — un des derniers morceaux intitulés ainsi, — nous révèle plus clairement encore l'action de Joseph Haydn. Déjà le premier sujet, avec sa double exposition, — la seconde fois par les vents seuls, — nous offre une ligne mélodique et un petit travail de contrepoint directement inspirés du maître d'Esterhaz : et c'est encore suivant le modèle de ce maître que Mozart, ici, enchaîne et unit ses sujets, en donnant, par exemple, à un troisième sujet tout chromatique et d'une expression très personnelle la même cadence qui vient de terminer le sujet précédent. Puis, comme dans le premier morceau, une figure nouvelle apparaît, avant les deux barres, pour relier cette première partie au *développement*, qui d'ailleurs, à la façon de Haydn, ne consiste tout entier qu'en un travail sur le premier sujet, avec un curieux emploi de l'artifice « haydnien » de la *fausse rentrée*. La véritable *rentrée*, lorsqu'elle se produit ensuite, se fait sans changement appréciable, mais, toujours comme dans le premier morceau, cette *rentrée* ne reprend que la seconde exposition du premier sujet. Et toujours le morceau s'achève par une *coda*, qui d'ailleurs, cette fois, se borne à continuer la ritournelle finale de la première partie. Notons encore, dans ce bel *andante*, l'usage de ce qu'on pourrait appeler le *tempo rubato*, procédé qui commençait alors à être fort goûté, surtout des pianistes et en raison de sa difficulté pour eux : pendant que le chant, au premier violon, déroule des doubles croches se suivant deux par deux, le second violon l'accompagne en une série de triolets.

Du second menuet et de ses deux *trios* nous ne dirons rien, sinon qu'ils fourniraient matière exactement aux mêmes observations que le menuet précédent. Dans les trois morceaux, la première partie est reprise après la seconde, dans les trois, les sujets sont tout rythmiques et d'une allure viennoise très marquée. Le premier *trio*, en mineur, est écrit pour un violon *solo*, deux violons accompagnant et un alto tenant lieu de basse ; on y trouve, au violon solo, de ces grands écarts qui nous sont également apparus, en 1768, comme caractéristiques du style viennois. Le second trio, suivant l'usage des sérénades, comporte de nombreux *soli* d'instruments à vent.

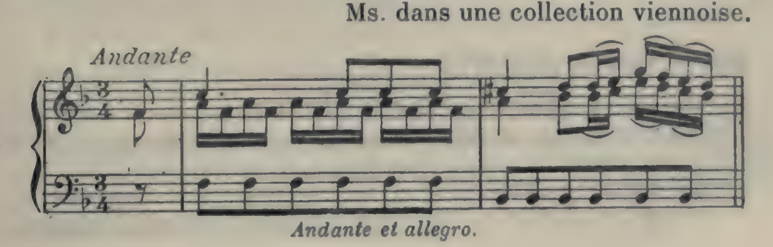
Nous ne dirons pas que c'est encore à l'exemple de Haydn que Mozart a fait précéder son finale d'un grand prélude *adagio* : car cette manière de faire paraît bien avoir été alors habituelle dans ces œuvres qui,

comme les *cassations* et les *sérénades*, se jouaient avec des intervalles entre les morceaux. Mozart, en tout cas, avait depuis longtemps éprouvé le besoin de rehausser la portée musicale de ses finales en leur adjoignant des introductions du genre de celles que Joseph Haydn plaçait volontiers au début de ses symphonies. L'introduction du présent finale est, d'ailleurs, un morceau d'une originalité et d'une beauté expressive remarquables, qui nous rappellent le poète romantique de la dernière période milanaise. Elle est faite de deux sujets, dont le premier sera repris par Mozart dans sa superbe symphonie en *ut* de 1780. Il est présenté ici en un grand unisson d'une énergie très dramatique, que suit un court dialogue expressif entre les violons et les vents. Puis le premier violon expose un autre sujet, d'une douceur charmante, pendant que le second violon l'accompagne d'une étrange figure continue en triples croches que nous retrouverons dans l'un des plus beaux quatuors de la série viennoise qui va suivre. Les vents, désormais, se taisent, sauf un brusque et pathétique appel survenant vers la fin du second sujet; et ainsi ce remarquable prélude s'enchaîne avec le finale proprement dit, qui est malheureusement bien loin de correspondre à un tel début. Ce long finale est une sorte de chasse, avec trois sujets tout rythmiques sans cesse alternés de *soli* des cordes et de bruyants *tutti*. Le *développement*, après avoir repris le premier sujet à la dominante, amène, de nouveau, une *fausse rentrée*, que suivent une série de modulations sur ce même sujet, longtemps prolongées avec parfois d'ingénieuses imitations aux deux violons. Ce long *développement* suffirait à lui seul pour prouver l'influence dominante de Joseph Haydn sur Mozart, dès l'arrivée de celui-ci à Vienne : rien n'empêcherait absolument de le croire tiré d'une symphonie du maître d'Esterhaz. La *rentrée* véritable, ensuite, ne reprend à son tour que la seconde exposition du premier sujet, mais, cette fois, sensiblement variée et un peu allongée. Après quoi le reste de la première partie se déroule presque sans changement pour aboutir, une fois de plus, à une longue *coda*, qui d'ailleurs, avec son grand *crescendo* jusqu'à la fanfare finale, est en vérité, et bien plus encore que le *développement*, la seule partie intéressante de tout ce finale, manifestement improvisé.

179. — *Vienne, premiers jours d'août* 1773.

Petit concerto de violon en fa, intercalé dans la sérénade précédente. — Violon principal, avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

Ms. dans une collection viennoise.



Andante et allegro.

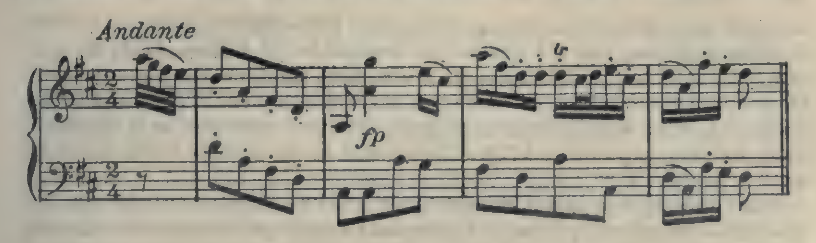
Nous avons dit déjà, à propos de la sérénade n° 56, comment l'usage était d'intercaler dans l'exécution des sérénades, généralement entre *l'allegro* initial et le premier menuet, un petit concerto pour un ou plusieurs instruments, écrit d'ailleurs dans d'autres tons que ceux de la sérénade et n'ayant avec elle aucun rapport intime. Ces concertos se composaient parfois de deux morceaux, un *andante* et un finale, ou parfois avaient un menuet, dans le ton de la dominante, entre ces deux morceaux. Ici Mozart, évidemment pressé, s'en est tenu à deux morceaux, et qui, tous deux, paraissent avoir été composés très rapidement. L'*andante*, suivant l'usage dans ces petits concertos, a la coupe régulière d'un morceau de sonate, avec barres de reprise, *développement* et *rentrée :* mais il débute, toujours suivant l'usage, par un *tutti* d'orchestre où les deux sujets du morceau sont exposés une première fois, le second, ici, ayant sa ritournelle exposée en mouvement contraire par les violons et les hautbois. Puis le soliste reprend le premier sujet, mais, — autre procédé coutumier du concerto, — en y joignant une idée mélodique nouvelle qui n'appartient qu'à lui ; tandis que, pour le second sujet, le violon principal se borne d'abord à une longue tenue, comme les aimaient les violonistes du temps, et se charge ensuite d'exposer la ritournelle. Puis vient un petit *développement* sur le premier sujet suivi d'une rentrée du *solo* de violon ; et, celui-ci toujours encore selon l'usage des concertos, ne reprend plus maintenant que le premier sujet proprement dit, amputé du passage nouveau qu'il avait joué seul dans la première partie. Le morceau aboutit, ainsi qu'il convient, à un point d'orgue laissant au soliste la liberté d'improviser une cadence : après quoi deux mesures de *tutti* mettent fin à cet *andante* assez insignifiant, où la virtuosité du soliste se manifeste surtout dans de grands écarts à la manière viennoise. Et quant au *rondo* final, d'une insignifiance parfaite, il n'offre pour nous que la particularité très curieuse d'être un *rondo varié*, suivant l'exemple des très rares *rondos* composés par Joseph Haydn dans ses œuvres d'avant 1780. Quelques-uns des intermèdes sont des variations du thème, tandis que d'autres sont tout à fait nouveaux. C'est presque toujours ainsi que Joseph Haydn, dès ses débuts, composait ses *rondos*, d'ailleurs très rares chez lui jusqu'en 1774. (Voir, par exemple, le finale de sa sonate de clavecin en *ré* de 1767, ou encore, plus tard, celui de sa symphonie du *Maître d'École* n° 55). Malheureusement, la hâte manifeste avec laquelle a été improvisé ce finale, — où l'orchestre, notamment, ne joue qu'un rôle des plus sommaires, — a empêché Mozart de mettre le contenu de son morceau en harmonie avec cette ingénieuse nouveauté de sa forme.

180. — *Vienne, août* 1773.

Marche en ré, pour deux violons, deux flûtes, deux cors, deux trompettes et basse, destinée à accompagner la sérénade précédente.

K. 189.

Ms. dans une collection viennoise.

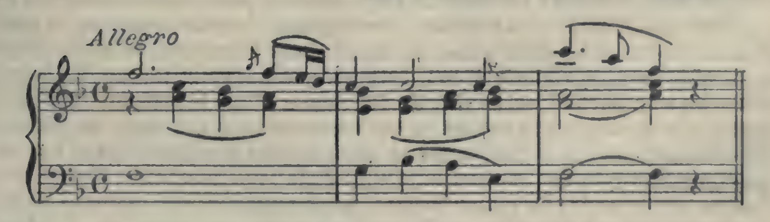


Cette marche, dont l'autographe est joint à celui de la *Sérénade pour Andretter*, doit certainement avoir été écrite pour être jouée, suivant l'usage, au début et à la fin de cette sérénade. Très simple et sans doute composée très rapidement, elle offre deux particularités qu'il convient de signaler. D'abord, au contraire des autres marches de la jeunesse de Mozart, elle porte une indication de son mouvement, anomalie qui, d'ailleurs, se justifie par la différence de ce mouvement, *andante*, avec l'*allegro* habituel des marches de sérénades. Mais surtout il faut noter que, dans cette marche, écrite absolument à la façon d'un morceau de sonate, Mozart reprend, avec de légères variations, toute la première partie du morceau, après un petit *développement* modulé sur le premier sujet : tandis que, dans toutes ses autres marches à l'exception d'une seule, datant de l'été de 1774, la *rentrée* ne reprend que le second sujet, ou encore la seconde moitié du premier sujet. Evidemment Mozart, à Vienne, subit à tel point l'influence du style allemand qu'il transporte dans tous les genres de morceaux ce procédé allemand de la *rentrée* complète du premier sujet.

181. — *Vienne, août* 1773.

Quatuor en fa, pour deux violons, alto et violoncelle.

K. 168.
Ms. dans une collection allemande.



Allegro. — Andante con sordini (en fa mineur). — Menuetto et trio (en si bémol). — Allegro (fugue).

L'autographe de ce quatuor (ayant autrefois appartenu à André) portait, en manière de titre, l'inscription suivante : 6 *quartetti del Sgr. Caval. A. W. Mozart. — Quartetto I, à Vienne 1773, nel mese d'Agosto.* A quoi nous devons ajouter tout de suite que, parmi les cinq autres quatuors de la

série, il y en a trois encore qui, d'après l'inscription mise en tête de leur autographe, ont été également composés : *à Vienne, 1773, nel mese d'Agosto*, tandis que le cinquième n'est point daté, et que, sur la partition du sixième et dernier, Mozart a écrit simplement : « à Vienne 1773 ». Suivant toute vraisemblance, ces deux derniers quatuors de la série doivent dater de septembre 1773, et avoir été écrits tout de suite après les quatre premiers.

Voici donc que le jeune Mozart, sitôt arrivé à Vienne, entreprend une nouvelle série de six quatuors, en pendant à celle qu'il a produite naguère durant son dernier séjour à Milan ; et le voici qui procède à ce travail imprévu avec une hâte fiévreuse, écrivant coup sur coup quatre quatuors, pendant ce mois d'août 1773 dont les premiers jours ont déjà dû être pour lui suffisamment remplis par l'achèvement de la grande *Sérénade pour Andretter*, avec sa marche et son concerto ! S'agit-il ici encore d'une commande brusquement imposée au jeune musicien par l'un des amateurs viennois qui s'intéressent à lui ? Ou bien Mozart, cette fois encore comme jadis à Lodi, et puis à Botzen deux années plus tard, ne se sera-t-il mis à écrire des quatuors que sous la seule impulsion de son génie créateur, afin d'occuper son loisir et de réaliser un idéal artistique dont il s'est épris ? En l'absence de tout document positif, nous serions tentés d'admettre plutôt cette deuxième hypothèse, que confirmerait aussi le silence gardé par Mozart lui-même et son père, dans leurs lettres, touchant un travail qui, sans doute, n'aurait point manqué d'être mentionné par eux à Mme Mozart s'il avait été le résultat d'une fructueuse commande. Mais, en tout cas, une chose nous apparaît avec une évidence absolue : c'est que Mozart, dans cette série de quatuors, commandée ou entreprise spontanément, a voulu épancher l'ardeur enthousiaste dont l'avait à présent rempli son nouveau contact avec le génie musical viennois. Ainsi que nous l'ont montré déjà les deux aventures de Lodi et de Botzen, le quatuor était depuis l'enfance devenu pour lui, en quelque sorte, une langue naturelle, bien plus apte encore que celle du clavecin pour traduire les nuances intimes et familières de ses émotions. Le style du quatuor lui était quelque chose d'équivalent à ce que représente, pour d'autres natures de poètes, la rédaction d'un journal secret, recevant la confidence de sentiments trop violents pour rester enfermés au fond du cœur. Et tout de même que naguère, à deux reprises, le petit Mozart avait confié à cette langue du quatuor l'expression de l'enivrement que lui apportaient le ciel, la nature, et le génie italiens, de même il n'a pu s'empêcher, cette fois, de proclamer d'une façon pareille l'émoi passionné qu'avait fait naître en lui l'atmosphère musicale de Vienne. Par-dessus tous les caractères que nous aurons à signaler dans ces six quatuors, celui-là est le plus manifeste et le plus constant : d'un bout à l'autre de la série, le jeune Mozart nous apparaît, en quelque sorte, anxieusement désireux de s'affirmer viennois, lui aussi, et d'utiliser tour à tour ou simultanément les impressions très diverses que lui a suggérées le milieu nouveau où il s'est plongé. De là cette hâte de composition dont il faut bien avouer que plusieurs des quatuors de la série ne laisseront pas de se ressentir. Et de là aussi la profonde, l'incroyable différence qui sépare ces quatuors viennois de ceux que le jeune homme, quatre ou cinq mois auparavant, a créés sous l'inspiration de sa propre

fièvre romantique et de l'art merveilleux des vieux maîtres italiens. Impossible, en vérité, de concevoir une différence plus complète et plus radicale : comme si non seulement les deux séries n'avaient pas été produites à fort peu de temps l'une de l'autre, mais plutôt comme si elles n'étaient point sorties du même cœur, l'une toute rayonnante de pure et exquise passion poétique, l'autre savante et sèche, ou plutôt étrangement prosaïque sous la maîtrise extérieure de sa forme, avec un souci de justesse et de précision dans l'expression des sentiments qui risque trop souvent d'enlever à celle-ci son cachet tout « mozartien » de beauté mélodique. Sous ce rapport de la signification intime et de l'agrément sensuel des morceaux, la série viennoise, surtout dans les premiers quatuors, demeure infiniment au-dessous de la série milanaise, et c'est seulement vers la fin de la série, dans le quatrième quatuor, mais surtout dans le sixième et dernier, que le génie poétique de Mozart réussit enfin, cette fois comme toujours, à s'accommoder pleinement du langage nouveau qu'il s'est imposé, de manière à imprégner celui-ci d'une atmosphère originale de fraîche, émouvante, et chantante beauté.

Nous ne nous attarderons pas, après cela, à déterminer ici la trace qu'ont laissée, dans ces quatuors, les différents modèles viennois entendus ou déchiffrés par le jeune Mozart. Plus d'une fois, au cours de notre analyse des morceaux des quatuors, nous aurons l'occasion de signaler tel procédé dérivant d'un Vanhall ou d'un Starzer, telle inspiration rappelant celle de l'opéra nouveau des Gluck et des Salieri. Cette influence de l'art de Gluck, en particulier, non seulement nous apparaîtra dans la conception et la forme de certains *adagios :* il se peut aussi qu'elle ait, plus que toutes autres, conduit Mozart à ce souci constant d'expression précise et simple qui, comme nous l'avons dit, ne va point sans donner à la série nouvelle un certain air de sécheresse prosaïque, le tempérament poétique de Mozart étant toujours destiné, depuis lors, à se sentir contraint et gêné dans l'imitation d'un art le plus opposé du monde à son propre génie naturel. D'autre part, tout porte à supposer que l'étude des quatuors de Gassmann a également agi sur ces quatuors viennois de Mozart, ne fût-ce que pour y renforcer l'emploi du contrepoint : sans que, d'ailleurs, nous puissions conclure jamais à une imitation directe par Mozart de la dernière série des quatuors de Gassmann, dont Burney nous apprend qu'elle a été composée aux environs de 1772, et où chacun des quatuors se trouve invariablement formé d'un *andante* initial et de deux grandes fugues, que sépare l'une de l'autre un menuet avec trio, tout cela écrit dans le même ton. Le jeune Mozart, lui aussi, introduira une fugue dans le premier et le dernier de ses quatuors : mais le style de ces fugues différera absolument de celui des fugues susdites de Gassmann, qui sont plutôt de libres et savantes fantaisies en contrepoint continu ; et puis, ainsi que nous allons le voir, l'idée aussi bien que le style de ces deux fugues finales sont venus à Mozart d'une autre source qui nous est bien connue, et dont l'influence sur le jeune garçon a été encore incomparablement plus forte que celle de Gassmann ou de n'importe quel autre musicien viennois de ce temps.

Cette source, que nous pouvons vraiment considérer comme ayant dirigé Mozart dans la composition de ses quatuors, c'est une série de six quatuors écrits par Joseph Haydn, et publiés, ou du moins annoncés

par lui en 1774, et même inscrits par lui à cette date dans le catalogue qu'il a, plus tard, rédigé de ses œuvres. Mais en réalité une foule d'arguments s'accordent à établir que les quatuors dont nous parlons ont été composés dès 1773, au moment où s'achevait la grande crise romantique qui nous avait valu déjà, depuis le milieu de 1771, des œuvres d'une grandeur et d'une intensité expressive merveilleuses, telles que la sonate de clavecin en *ut mineur*, et les symphonies appelées la *Funèbre*, les *Adieux*, ou la *Passione*. Non seulement la nouvelle édition définitive des symphonies de Haydn nous montre ainsi, à chaque instant, que des œuvres classées par Haydn lui-même en 1771 ou en 1774, d'après la date où leur mise en vente a été annoncée, ont été composées une ou deux années plus tôt : mais il suffit de comparer les quatuors en question avec la sonate et les symphonies susdites pour sentir que les uns et les autres résultent absolument de la même inspiration, sont tout remplis des mêmes procédés et presque des mêmes figures, tandis que le style de Haydn en 1774, après la conversion décisive du maître au goût nouveau de la« galanterie », diffère aussi profondément que possible de celui des quatuors à la fois les plus sérieux et les plus travaillés qu'il ait produits avant la dernière période de sa longue vie. Enfin il n'y a pas jusqu'à l'évidente imitation de ces quatuors par le jeune Mozart, en août et septembre 1773, qui ne soit pour nous obliger à avancer d'une année la date de leur composition : car nous verrons tout à l'heure qu'il est presque impossible que Mozart, en écrivant ses quatuors, n'ait point connu ceux-là, et notamment qu'il ait trouvé ailleurs le modèle de ses deux grandes fugues, avec tout ce qui s'y rencontre de menus détails manifestement empruntés aux trois fugues qui terminent trois des six quatuors de la série de Haydn.

Ce dernier avait bien composé précédemment, vers 1771, une autre série de six quatuors (op. XVII) que le jeune Mozart doit également avoir étudiés, et dont le reflet se laisse même entrevoir, çà et là, dans certains morceaux de ses quatuors viennois. Cette série de l'op. XVII constituait proprement le premier effort de Joseph Haydn à relever le genre du quatuor au-dessus de cette simple portée de « divertissement » qu'avaient eue jadis ses trois séries op. I, III, et IX : mais tout en essayant déjà d'employer le genre du quatuor à traduire des émotions plus hautes et plus nuancées, Joseph Haydn, dans cet op. XVII, avait encore accordé au premier violon un rôle capital et presque concertant, sans doute afin de répondre au désir du prince Esterhazy, ou peut-être à celui de son ami le violoniste Tomasini. Toujours est-il que ces quatuors de 1771, avec le charme de leur inspiration et parfois déjà leurs éminentes qualités d'élaboration musicale, étaient encore plutôt des sonates de violon avec un accompagnement de trio à cordes que de véritables quatuors suivant l'idéal moderne ; et le fait est que Mozart, qui d'ailleurs avait déjà composé lui-même, à Milan, des quatuors d'une valeur artistique au moins équivalente, ne semble pas avoir emprunté à cette série de l'op. XVII autre chose que certains artifices ou certaines suggestions sans grande importance.

Au contraire, la nouvelle série des quatuors de Haydn, op. XX, telle qu'il a dû la découvrir dès son arrivée à Vienne, dans quelqu'une de ces maisons où Burney nous apprend que l'on ne cessait point d'exécuter

la musique de chambre du maître d'Esterhaz, cette série nouvelle ne pouvait manquer de l'émouvoir très profondément ainsi qu'elle l'a fait en réalité. Jamais encore, à coup sûr, le génie de Joseph Haydn n'avait rien produit d'aussi haut, sous le double rapport de l'élaboration et de la mise en œuvre ; et aujourd'hui même, celui qui veut connaître pleinement et authentiquement le génie du vieux maître, par-dessous les déformations que lui a imposées trop longtemps une manière un peu étroite de concevoir l'idéal du nouveau goût « galant », celui-là aura la surprise de rencontrer, dans quelques parties de ces quatuors, notamment dans plusieurs *andantes* et les trois fugues finales, un artiste d'une envergure et d'une puissance poétique imprévues, annonçant les dernières œuvres de son élève Beethoven non seulement par la vigueur ou l'audace tranquille de la forme, comme dans ses quatuors d'après 1794, mais aussi par l'intensité d'une émotion saisie et traduite presque directement. Qualités qui n'ont pour nous rien de surprenant si nous songeons que ces quatuors ont été, dans la vie artistique de Haydn, le dernier aboutissement d'une grande crise romantique qui devait bientôt s'apaiser pour toujours, mais non pas avant de nous avoir valu quelques-unes des œuvres les plus fortes de toute la musique moderne. En 1773, lorsqu'il achevait cette nouvelle série de quatuors, Haydn se trouvait encore sous le coup des violentes passions, personnelles ou esthétiques, qui l'avaient envahi tout entier depuis deux années : mais déjà, d'autre part, sa science et son talent de musicien commençaient à protester en lui contre sa tendance précédente à restreindre en quelque sorte l'expansion musicale de son cœur, pour se consacrer tout entier à la seule expression de ses sentiments. De telle manière que, au lieu d'être plus ou moins sacrifiée à ces sentiments, la richesse et beauté musicale s'ajoute ici à eux avec une aisance merveilleuse, permettant à Joseph Haydn de nous offrir un modèle incomparable d'inspiration romantique exhalée dans un langage le plus savant du monde et le plus travaillé. Nous ne pouvons songer, malheureusement, à examiner en détail le contenu de ces six quatuors, dont on pourrait dire cependant que chaque morceau s'est tout de suite implanté au fond de l'âme de Mozart, sauf pour les plus beaux d'entre eux, — par exemple les *andantes* et tels menuets, — à n'agir librement sur lui que beaucoup plus tard, au moment où lui-même allait produire les grands quatuors et quintettes de sa maturité. Mais comment ne pas signaler tout au moins, à côté de ces *andantes* où les quatre voix s'unissent désormais pour soupirer des chants d'une tristesse ou d'une suavité sublimes, l'admirable emploi de la fugue à plusieurs sujets, d'ailleurs traitée déjà tout librement, et avec une préoccupation incessante d'expression poétique, pour servir de finales à trois des quatuors ? Dans les premiers morceaux, pareillement, — toujours encore formés d'un sujet unique, ce qui achève derattacher ces quatuors à l'ancienne manière de Haydn, remplacée dès la fin de 1773 par un style tout nouveau, — les quatre instruments se montrent à nous avec des rôles à peu près équivalents, et toujours collaborant à un même effet d'ensemble, sans l'ombre de ces *soli* concertants que renfermaient jusque-là tous les quatuors de Haydn. Et, pardessus tout cela, l'impression dominante qui se dégage pour nous de ces quatuors est l'admirable et délicieuse impression d'un art où ce qu'on

appelle l'élaboration thématique, l'analyse musicale d'une idée de manière à en utiliser jusqu'aux moindres ressources, se trouve constamment pratiquée avec une science et un talent sans pareils, et toujours pratiquée seulement en vue d'une signification intensément passionnée. Jamais dans ses symphonies Joseph Haydn n'a poussé plus loin cet emploi de l'élaboration ainsi entendue; et ses quatuors eux-mêmes, comme nous l'avons dit, ne nous offriront plus rien désormais d'aussi intéressant à ce point de vue.

Cette portée supérieure des nouveaux quatuors de Haydn, d'ailleurs, ainsi que nous l'avons fait entendre déjà, ne paraît pas avoir été comprise tout de suite par le jeune Mozart. Ce que les quatuors de Haydn contenaient de plus haut, l'unité de leur inspiration, la façon dont l'auteur y subordonnait son travail musical au sentiment poétique, tout en s'efforcant à traduire celui-ci avec la plus grande richesse possible de moyens musicaux, rien de tout cela ne se retrouvera, du moins à un degré approchant, dans les six quatuors que nous allons étudier. Et la chose ne saurait aucunement surprendre si l'on songe à la fois à l'âge de Mozart en 1773 et puis précisément à cette singulière nouveauté d'éléments artistiques tels que ceux-là, se produisant dans un temps où personne n'était encore vraiment préparé à les apprécier. Si bien que, sous le rapport de la beauté et de l'importance esthétiques, aucune comparaison n'est possible entre l'œuvre de Mozart et les quatuors de Haydn qui lui ont servi de modèles : mais il n'en reste pas moins que, en dehors même d'emprunts immédiats comme celui du genre de la fugue pour remplacer le *rondo* ou le *tempo di menuetto* final, en dehors de maints procédés de détail où nous allons voir que Mozart s'est sûrement inspiré des quatuors de Haydn, ce sont encore ceux-ci qui doivent avoir suggéré au jeune homme l'allure à la fois sérieuse et savante qu'il a voulu donner à sa nouvelle série de quatuors. Non seulement cette dernière, suivant l'exemple de Haydn, comportera toujours un menuet ajouté aux trois morceaux habituels des quatuors précédents de Mozart ; sans cesse nous aurons à constater que le jeune homme, désireux de s'élever au même niveau que Joseph Haydn, s'ingénie à introduire dans ses morceaux des effets imprévus et bizarres, à étendre les dimensions des *allegros* comme aussi à y renforcer la valeur musicale du *développement*, à revêtir les menuets d'une portée plus relevée par le moyen d'ingénieux artifices de contrepoint, et puis aussi, en résumé, à rehausser la dignité de son langage musical, sans pouvoir d'ailleurs, là encore, y atteindre autrement que par un usage souvent intempestif des procédés savants de l'imitation. Il y aura même pour nous, dans un bon nombre de ces quatuors de Mozart, quelque chose de pénible à découvrir le vain effort du jeune homme pour réaliser un idéal que ses forces ne lui permettent pas encore de saisir pleinement, si profonde que soit l'émotion intérieure que cet idéal a fait naître en lui.

En somme, ainsi que nous l'avons dit déjà, la beauté artistique de ces quatuors sera loin d'égaler leur intérêt historique ; et ce sera seulement dans les derniers numéros de la série que le jeune homme réussira à tirer un parti à la fois très original et très fructueux de la contrainte qu'il se sera imposée pour oublier provisoirement toutes ses impressions italiennes et pour s'abandonner docilement aux deux influences

nouvelles de l'art viennois en général et des récents quatuors de Joseph Haydn en particulier. Mais, avec tout cela, cette série viennoise, composée trop vite, parmi des conditions peu favorables à la libre expansion du génie de Mozart, n'en constituera pas moins pour nous le point de départ d'une autre des plus grandes et belles périodes de la vie artistique du maître, inférieure peut-être en intensité de passion et en grâce poétique à la dernière période italienne du début de 1773, mais bien supérieure à celle-ci par l'ampleur esthétique des fins poursuivies comme aussi par la richesse et magnificence des moyens employés. Tout ce qui nous apparaîtra bientôt d'admirable dans les symphonies, concertos, et autres œuvres produites par Mozart après son retour de Vienne, le superbe ressaut romantique qui se révélera à nous dans ces œuvres, et servi désormais par des procédés d'expression tout allemands et tout « modernes »; c'est dans ces quatuors de Vienne, hâtivement improvisés au contact d'un idéal artistique nouveau, que nous verrons le jeune homme s'apprêtant inconsciemment à ce brusque effort de relèvement de son art, — le dernier que nous aurons à signaler chez lui, hélas! jusqu'à son bienfaisant voyage de Mannheim et Paris, en 1777.

Le premier quatuor, en *fa*, nous fait voir aussitôt les qualités et les défauts que nous avons indiqués comme se retrouvant plus ou moins dans la série tout entière. Impossible d'imaginer une œuvre plus imprévue sous le rapport historique, c'est-à-dire plus absolument et foncièrement différente aussi bien des récents quatuors italiens de Mozart que des œuvres mêmes composées par le jeune homme durant le printemps et l'été de 1773. Dans chacun des morceaux, nous découvrons une intention esthétique beaucoup plus haute, ou du moins plus sérieuse et savante, comme si Mozart, dorénavant, avait résolu de se consacrer à un idéal d'un autre ordre. Emploi de la fugue pour le finale, double exposition du premier sujet et nombreux essais d'élaboration thématique dans l'*allegro* initial, tendance manifeste à transporter la langue du contrepoint et l'élaboration jusque dans le menuet, conception à la fois dramatique et sévère de l'*andante*, tout cela aurait de quoi nous surprendre infiniment, en comparaison de toute l'œuvre précédente du jeune homme, si nous ne sentions là un contre-coup immédiat de l'effet qu'ont dû produire sur Mozart les grands quatuors nouveaux de Joseph Haydn ; et il faut bien ajouter que tout cela, évidemment dérivé de ces quatuors, échoue cependant de la manière la plus complète à leur ressembler, n'empruntant guère aux chefs-d'œuvre du maître d'Esterhaz que la noble dignité de l'inspiration, et peut-être aussi cette fâcheuse absence de douceur et de charme poétiques qui, chez Joseph Haydn, se trouvait compensée par maints autres éléments de beauté expressive et musicale. Chez Mozart, au contraire, les aspirations les plus louables n'aboutissent qu'à nous laisser une impression de gêne et de sécheresse, sans que le langage même, et notamment dans les fréquents passages en contrepoint, nous semble justifié par une nécessité intérieure appréciable. A chaque instant, nous rencontrons d'ingénieuses trouvailles, des rythmes étranges, des modulations saisissantes : mais l'ensemble demeure pénible et d'une bizarrerie inu-

tile, avec une pauvreté de réalisation qui nous permet à peine de deviner la qualité supérieure des sentiments traduits, non plus que le mérite du zèle apporté maintenant à leur traduction.

C'est ainsi que, dans le premier *allegro*, s'ouvrant par une double exposition, d'ailleurs très écourtée, du premier sujet, le second sujet, encore tout séparé du premier, nous offre un rythme continu des deux violons, sur un chant modulé de l'alto et de la basse, dont l'étrangeté quelque peu sauvage atteste bien le désir de rappeler certains effets analogues chez Joseph Haydn, mais en même temps nous étonne plus qu'elle ne nous émeut. Vient ensuite, toujours comme chez Haydn, un nouveau petit sujet en ritournelle finale : mais Mozart, encore inexpérimenté dans ce genre de coupe, imagine de juxtaposer à cette originale figure « haydnienne » une seconde ritournelle toute brillante et banale, suivant la façon des maîtres italiens. Le *développement*, lui, nous révèle un résultat plus heureux de l'influence de Haydn. Il commence par une vigoureuse élaboration, en contrepoint, d'un fragment du premier sujet, où le violoncelle ne cesse pas de dessiner une sobre figure d'accompagnement sous des imitations de l'alto et des deux violons : après quoi la *rentrée* nous est préparée par une curieuse transition également traitée en contrepoint, mais cette fois aux quatre voix, et nous présentant un exemple caractéristique de l'emploi des deux lettres *fp* qui, désormais, constitueront à peu près la seule indication de nuances dans cette série de quatuors, — car Mozart, suivant l'exemple de Haydn, renoncera maintenant aux innombrables nuances que ses maîtres italiens lui avaient naguère appris à semer dans toutes ses œuvres. Ajoutons que la *rentrée*, toujours suivant le procédé de Joseph Haydn, allonge et renforce considérablement la double exposition du premier sujet, pour reproduire ensuite le reste du morceau à peu près intégralement, et sans même l'achever par une de ces *codas* que nous avions vues se produire encore dans tous les morceaux de la sérénade pour Andretter, et que l'exemple des quatuors de Joseph Haydn, — ou du moins de la plupart d'entre eux, — aura empêché le jeune homme de faire entrer ici.

L'*andante* en *fa mineur* qui suit dérive-t-il également des quatuors de Joseph Haydn ? Nous serions tentés d'admettre que, tout au moins, Mozart a voulu, dans ce court, pathétique et étrange morceau, créer à sa manière un équivalent de tout ce qu'il sentait ou entrevoyait de bizarre à la fois et de poignant dans quelques-uns des nouveaux *andante* du maître d'Esterhaz. Aussi bien trouverait-on, dans ces derniers, jusqu'à des échos plus ou moins accentués d'un mélange de style religieux et d'expression dramatique comme celui que nous offre, en germe, l'*andante* de Mozart. Mais quant au style de celui-ci, nous devons bien avouer que Haydn aurait été empêché de l'introduire dans ses quatuors, ne fût-ce qu'en raison de ce qu'un tel traitement du quatuor avait, pour ainsi dire, d'abstrait et d'irréalisable, ou en tout cas de peu approprié aux ressources du genre. Le fait est que l'intention est malheureusement beaucoup trop au-dessus de la mise en œuvre, dans cette manière de choral grave et sombre, d'une concentration excessive, et où nous avons l'impression d'un certain manque d'air et d'espace qui ne permet pas aux libres imitations des quatre voix d'agir

sur nous avec toute l'intensité tragique manifestement rêvée par le jeune auteur. Un seul sujet, comme toujours chez Haydn, remplit tout ce morceau sous la diversité des modulations, et c'est encore le même rythme qui se poursuit dans les six mesures du *développement*, après quoi toute la première partie est reprise avec un grand nombre de menus changements expressifs, pour aboutir, cette fois, à six autres mesures de conclusion qui forment une véritable *coda* nouvelle. Ainsi s'achève ce morceau extraordinaire, dont il est possible que Mozart ait trouvé expressément le modèle dans des quatuors d'autres auteurs viennois, un Gassmann ou un Vanhall, animés eux-mêmes du désir de transporter dans la musique instrumentale la sobre et puissante expression dramatique naguère tentée par leur compatriote Gluck dans le style de l'opéra. L'austère beauté de l'émotion, la hardiesse de quelques-unes des modulations, et une certaine atmosphère de pureté esthétique dont est imprégné le morceau entier nous rappellent irrésistiblement le génie de Mozart : mais nulle part ailleurs, peut-être, dans toute la série de ses quatuors, nous ne sentons aussi profondément la contrainte que s'impose le jeune homme pour se hausser jusqu'à un idéal nouveau qui vient de se révéler à lui trop soudainement.

Le menuet et son trio débutent tous deux par des rythmes pareils, manifestement inspirés de l'esprit populaire viennois : mais tandis que le menuet se déroule régulièrement, avec une reprise variée de la première partie après un passage nouveau tenant lieu de *développement*, le trio nous montre, à son tour, l'effet produit sur le jeune homme par les quatuors de Joseph Haydn. Une fois de plus, Mozart essaie de donner à son œuvre l'apparence savante et bizarre tout ensemble qui l'a frappé dans les menuets des quatuors de Haydn ; et, une fois de plus, c'est au contrepoint qu'il recourt pour donner à son morceau un relief plus marqué. Après une première partie très courte, où le premier violon est à peine un peu soutenu par quelques figures d'accompagnement aux trois autres voix, voici que commence à l'improviste un grand passage traité en imitations, se prolongeant jusqu'à ce que, trois mesures avant la fin, nous entendions reparaître le rythme qui ouvrait ce curieux trio. Tout cela infiniment intéressant au point de vue des aspirations qui s'y laissent voir, et que nous retrouverons, désormais mûries et pleinement réalisées, dans les symphonies de la période suivante : mais, ici, les aspirations se manifestent encore, pour ainsi dire, à nu, sans que le jeune Mozart ait eu le loisir de se mettre en possession d'un langage approprié.
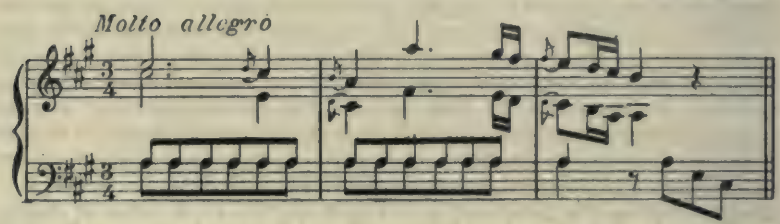
Le finale, lui, est une grande fugue, comme celles qui terminaient trois des six quatuors de Haydn : mais une fugue à un seul sujet, et dont l'exécution, d'ailleurs déjà suffisamment habile, trahit également comme un certain embarras du jeune homme à utiliser efficacement l'ensemble des idées et procédés nouveaux que les quatuors de Haydn lui ont suggérés. Aussi bien était-ce proprement la première fois qu'il avait l'occasion d'écrire une fugue instrumentale ; et la comparaison de ce finale du nº 181 avec la fugue qui, le mois suivant, terminera le dernier quatuor de la même série, nous enseignera avec quelle rapidité s'est réalisée, dans ce domaine comme dans tous les autres, l'acclimatation artistique du jeune musicien. Mais, en attendant, c'est vraiment comme

s'il ne savait pas encore à quel usage expressif pouvait servir cette introduction de la fugue régulière dans le genre du quatuor à cordes. Les quatre voix se répondent ou s'opposent l'une à l'autre de la façon la plus correcte, jusqu'au grand unisson final qui clôt la fugue tout de même qu'il fermait, par exemple, les fugues finales du second et du sixième des quatuors de Haydn : mais rien de tout cela n'est spécialement « instrumental », adapté aux ressources individuelles des quatre voix du quatuor ; et surtout rien n'offre pour nous cette délicieuse sensation de mouvement passionné et de vie musicale qui se dégage incomparablement des trois fugues contemporaines du maître d'Esterhaz. Peu s'en faut qu'un Léopold Mozart ne nous apparaisse au moins aussi en état que son fils de produire ce long et inutile devoir d'adroit écolier.

182. — *Vienne, août* 1773.

Quatuor en la, pour deux violons, alto et violoncelle.

K. 169.
Ms. à Berlin.



Molto allegro. — *Andante* (*en ré*). — *Menuetto et trio* (*en mi*). — *Rondeau : allegro.*

Ce second quatuor de la série, dont l'autographe porte pareillement : « *à Vienne 1773 nel mese* d'*agosto* », n'atteste plus au même degré que le précédent l'émotion profonde causée au jeune Mozart par la découverte des nouveaux quatuors de Joseph Haydn. L'allure générale des morceaux est plus coulante et plus facile, les passages en contrepoint sont devenus beaucoup plus rares, et à chaque instant nous sentons que Mozart se laisse ressaisir inconsciemment par ses habitudes italiennes des périodes précédentes. Et cependant ici encore, sans aucun doute, ce sont les quatuors de Haydn qui demeurent, sinon le modèle immédiat du jeune homme, en tout cas la source principale de son inspiration.

Ainsi, dans le premier morceau, le grand allongement et renforcement expressif de la *rentrée* du premier sujet, et toute la conception comme aussi tout le traitement de l'*andante*, avec son chant presque continu du premier violon, et, une fois de plus, la bizarrerie du menuet, sont pour nous autant de traces évidentes de l'influence de Haydn, provisoirement combinée avec des souvenirs du style italien de naguère. L'influence plus générale de l'esprit viennois, d'autre part, se révèle dans le choix des rythmes, et peut-être également dans un mélange caractéristique d'élaboration formelle avec une expression sentimentale assez superfi-

cielle. En résumé, un quatuor déjà plus « mozartien » que le précédent, mais infiniment plus banal et moins curieux pour nous au point de vue historique : sans compter que le fond aussi bien que la forme y trahissent la rapidité de l'improvisation.

Dans le premier morceau, le sujet initial n'est plus exposé qu'une fois, et, à la manière italienne, se trouve même être plus court et moins développé que le second sujet, dans la ritournelle duquel interviennent de simples mais charmantes imitations entre le premier violon, l'alto et le violoncelle, rappelant beaucoup des figures analogues dans les grands quatuors de Haydn. Encore cette ritournelle elle-même est-elle suivie d'une troisième idée qui, selon l'exemple de Haydn, remplace l'ancienne cadence italienne pour servir de conclusion à la première partie. Et il n'y a pas jusqu'au rythme balancé de ce nouveau sujet qui, avec ses imitations (réservées ici aux deux violons) ne rappelle tout à fait l'esprit du maître d'Esterhaz. Le *développement*, lui, s'ouvre par un long passage nouveau tout en contrepoint, d'abord exposé seulement par les deux violons, puis repris par le quatuor entier avec un petit renversement dans les deux voix supérieures. C'est comme si Mozart, stimulé par les quatuors de Joseph Haydn à étendre les dimensions de son *développement*, se fût avisé d'arriver à cette fin en ajoutant ainsi un long passage nouveau à l'élaboration régulière des sujets précédents : car, le passage susdit étant achevé, — et d'ailleurs entièrement séparé du reste du morceau, comme un véritable intermède, — nous voyons commencer le *développement* propre, sous la forme d'un assez intéressant travail de modulation sur le premier sujet, sans cesse maintenu dans des tons mineurs. Après quoi la *rentrée*, toujours sous l'influence quasi « morale » de Haydn, qui obligeait le jeune Mozart à étendre et à varier expressivement cette partie des morceaux, nous surprend tout à coup par un grand allongement des premières mesures du second sujet, où le premier violon, à peine soutenu par le second violon et l'alto, s'efforce à transformer la ligne mélodique assez insignifiante de ce sujet en une sorte d'*arioso* sentimental : pour aboutir d'ailleurs à une reprise absolument invariée de la ritournelle de tout à l'heure, ainsi que du troisième sujet formant conclusion. Sans compter que, cette fois encore, une seule mesure ajoutée constitue toute la *coda* de ce médiocre morceau.

Plus intéressant est l'*andante* où, de nouveau, se manifeste à nous ce que nous pourrions appeler l'embarras causé au jeune Mozart par sa soudaine admiration des quatuors de Haydn. Dans ces derniers, mais surtout dans les six quatuors de l'op. XVII, composés en 1771, tous les *andantes* étaient de grands chants du premier violon, accompagnés d'une façon plus ou moins active par les trois autres instruments : des chants où il n'y avait proprement qu'un seul sujet, et volontiers présenté sous une double exposition, suivant le procédé ordinaire du maître. Or, il suffit de jeter un coup d'œil sur toute la première page de cet *andante* de Mozart pour y reconnaître une imitation directe des *andantes*, ou *adagios* de Haydn dans ces quatuors de l'op. XVII : même chant du premier violon, très ample à la fois et d'expression très précise, même accompagnement continu du second violon et de l'alto (que l'on voie, par exemple, le *largo* du quatuor de Haydn en *ré*, n° 6) sous lequel la basse

fait entendre parfois une figure indépendante ; même manière de répartir le chant en deux couplets ou deux strophes distinctes, qui équivaudraient en somme à deux sujets, si, sous la diversité de ce chant, l'accompagnement ne se poursuivait pas exactement pareil. Et Mozart, pour mieux accentuer encore la séparation de ces deux couplets, imagine d'introduire entre eux, fort inopinément, une mesure entière de silence. Ainsi nous nous trouvons en présence d'un morceau évidemment inspiré des quatuors de Haydn, et d'ailleurs très suffisamment original sous cette forme empruntée, avec les belles modulations expressives de l'accompagnement continu du second violon et de l'alto en triolets : sans compter que Mozart donne même à son chant une espèce de conclusion ou de refrain, qui achèverait de tenir lieu pour nous de la *coda* familière désormais au jeune salzbourgeois comme à son modèle. Mais non : le jeune homme ne se résigne pas à terminer son morceau avant d'y avoir introduit, à l'italienne, un second sujet ; et nous voyons celui-ci, tout court et banal, se juxtaposer au grand chant précédent, et puis s'enchaîner encore avec une autre figure en ritournelle, qui va, ensuite, servir de sujet à un misérable petit *développement* de huit mesures. Après quoi la *rentrée* varie sensiblement la reprise du second couplet, et ramène le second sujet sans y rien changer, mais en s'efforçant de le rattacher au sujet précédent, dont il était complètement séparé dans la première partie. Et l'impression générale que nous offre ce morceau est vraiment que Mozart, ici, « n'a pas eu le temps de faire court ». Les modulations sont souvent intéressantes, l'invention mélodique ne manque ni d'agrément ni d'habileté, le rôle des quatre instruments apparaît déjà mieux apporié à leur caractère que dans le premier quatuor de la série : mais rien de tout cela n'a été, nous le sentons, médité et élaboré autant qu'il aurait convenu.

Le menuet, comme celui du numéro précédent, atteste chez Mozart un désir d'égaler la bizarrerie des menuets de Haydn. Dans le menuet propre, déjà, le thème initial du menuet et sa réponse sont brusquement suivis d'une étrange ritournelle en triolets, exposée d'abord à découvert par le premier violon, sur un rythme tournoyant que Beethoven a repris plus tard pour sa danse des derviches dans les *Ruines d'Athènes*. Ajoutons que la *rentrée* complète de la première partie après la seconde est, de nouveau, un peu variée, à l'exemple de Haydn. Et puis, à ce long menuet s'ajoute un très court trio de seize mesures, exactement comme dans plusieurs des menuets des quatuors de Joseph Haydn, op. XX ; un trio en *mi* qui débute par une singulière modulation en *si*, et dont le rythme, saccadé et comme haletant, produit un effet des plus imprévus après l'allure vive et dansante du menuet précédent. Quant à la coupe, nous voyons ici que Mozart, au lieu de reprendre sa première partie après la seconde comme il faisait toujours sous l'influence viennoise, se borne à reprendre les premières mesures de cette partie, en *coda* ; et c'est encore, de sa part, un emprunt immédiat aux quatuors de Haydn, où celui-ci, par exception, a presque toujours donné cette coupe à ses trios de menuets (notamment dans le trio du quatuor en *ré* n° 5).

Seul, le finale du présent quatuor ne doit absolument rien à Joseph Haydn. Mozart, pour se relâcher de l'effort que lui a valu la fugue finale

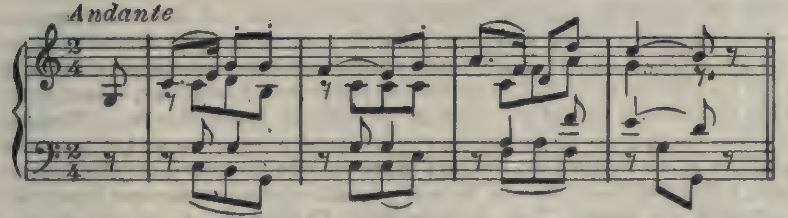
du quatuor précédent, nous donne cette fois un *rondeau* dont il écrit ainsi le nom à la française, mais dont la disposition intérieure reste encore tout à fait celle des sonates et quatuors italiens du printemps de 1773. Un thème très court et d'un rythme de refrain est constamment entremêlé d'intermèdes nouveaux, également très courts, le premier en *mi*, le second en *la mineur*, le troisième en *ré* : après quoi Mozart, pour achever le morceau, s'amuse à écrire une façon de *strette* où il reprend et varie le rythme du thème. Rien à dire de l'instrumentation, toujours correcte et banale, avec, ici, une tendance marquée du premier violon à tenir le rôle principal : mais peut-être cette tendance elle-même n'est-elle qu'un effet involontaire de la hâte avec laquelle tout le quatuor doit avoir été composé ?

183. — *Vienne, août* 1773.

Quatuor en ut, pour deux violons, alto et violoncelle.

K. 170.

Ms. dans une collection américaine.



Andante avec quatre variations. — Menuetto et trio (en ut mineur). — Un poco adagio (en sol). — Rondo : allegro.

Les deux quatuors précédents nous ont montré le jeune Mozart à la la fois fasciné et comme accablé par la révélation de l'admirable série nouvelle des quatuors de Joseph Haydn, op. XX. Mais il va sans dire que le jeune homme, en même temps qu'il a connu ces quatuors nouveaux du maître d'Esterhaz, a eu également sous les yeux ceux de la série antérieure, op. XVII, écrits aux environs de 1771. Et, en attendant que, dès son quatuor suivant en *mi bémol*, nous le retrouvions s'ingéniant à tirer profit des grands quatuors de l'op. XX, le voici qui, dans ce troisième quatuor en *ut*, se résigne à ne prendre pour modèle que les quatuors de l'op. XVII, infiniment plus simples et faciles, avec une prédominance continuelle du premier violon qui, comme nous l'avons dit, doit s'expliquer par la présence à Esterhaz du célèbre violoniste Tomasini. Il n'y a pas, en effet, jusqu'à la coupe générale du troisième quatuor de Mozart qui ne corresponde exactement à celle du troisième quatuor de l'op. XVII de Haydn, en *mi bémol*. De part et d'autre, le quatuor débute par un *andante*, où un thème de huit mesures, suivi d'un second couplet, donne lieu à quatre variations, toutes dans le même mouvement et le même ton. Puis vient, de part et d'autre, le menuet, avec son trio ; et si le trio, chez Haydn, est dans le même ton que le menuet, nous voyons par exemple que le trio du quatuor en *ut mineur*, dans l'op. XVII, est en

ut majeur, tout à fait comme, chez Mozart, le trio du quatuor en *ut majeur* est en *ut mineur*. A ce menuet succède, dans le quatuor de Mozart comme dans celui de Haydn, un grand *adagio*, de longueur à peu près égale chez les deux maîtres, avec désormais, chez Mozart, un unique sujet chanté au premier violon, selon l'exemple des *adagios* de l'op. XVII de Haydn. Seul, le finale du quatuor de Mozart se trouve être encore un *rondo*, et sensiblement pareil à celui du quatuor précédent, tandis que tous les finales des op. XVII et XX de Haydn, sauf les trois grandes fugues de l'op. XX, conservent la coupe de morceaux de sonate.

Et la même imitation de Haydn se révélerait à nous, si nous avions le loisir d'en rechercher les traces dans la conception et le style de ce troisième quatuor de Mozart. Dès l'*andante* varié du début, nous voyons chez Mozart un rôle prépondérant attribué au premier violon. La première variation n'est, d'un bout à l'autre, qu'un grand trait pour cet instrument, et c'est ce qu'elle est aussi dans l'*andante* varié du susdit quatuor de Haydn. Dans les deux œuvres, ensuite, la seconde variation nous présente un chant du premier violon, mais plus simple et plus mélodique chez Mozart, rappelant beaucoup l'*adagio* du quatuor précédent. De même encore tout l'avantage revient à Mozart dans la troisième variation, qui n'est de nouveau, chez Haydn, qu'un trait de violon, tandis que le jeune élève lui prête un rythme très caractéristique, d'ailleurs tout inspiré du style de son maître, et rappelant, à son tour, la troisième idée de l'*allegro* initial du quatuor précédent. Enfin Haydn et Mozart, dans la quatrième variation, se rapprochent à nouveau de la ligne mélodique et du rythme du thème : mais au lieu de finir sur cette variation, comme le faisait Haydn, Mozart y ajoute encore, en *da capo*, la reprise textuelle du thème. Et si, comme nous l'avons dit, la supériorité de Mozart est incontestable lorsque nous comparons son *andante* varié à celui de l'op. XVII de Haydn, qui lui a servi de modèle, nous ne devons pas oublier que le jeune homme a connu également, dès lors, l'admirable *andante* varié du cinquième quatuor (en *ré*) de l'op. XX de Haydn, où le travail des voix, dans les quatre variations, était déjà infiniment plus libre et plus individuel. Ce qui n'empêche pas les variations de Mozart, pour improvisées qu'elles soient, d'avoir quelque chose de léger et de poétique qui les met au-dessus de celles même de l'op. XX de Haydn, avec une manière plus hardie de renforcer ou parfois de transformer les données du thème, tout à fait comme nous verrons que Mozart le fera dans des variations pour piano (n° 190) datant de la même période de son séjour à Vienne.

Rien à dire du menuet suivant, si ce n'est que, dans le menuet propre, Mozart, pour varier sa rentrée, s'avise d'y intervertir l'ordre des phrases de la première partie, et que le petit trio mineur de seize mesures rappelle exactement, comme nous l'avons dit, par ses dimensions et sa coupe, le trio du menuet en *ré* du cinquième quatuor de l'op. XX de Haydn, avec cette seule différence que Mozart, au lieu de finir son trio sur une cadence pleine, l'enchaîne avec la reprise du menuet, procédé que nous retrouverons dans d'autres menuets de la même série. Aussi bien n'y a-t-il pas jusqu'aux rythmes et à tout le style de ce menuet qui ne dérivent expressément de ceux de l'op. XX de Haydn, avec la même

liberté individuelle des quatre voix, entre lesquelles prédomine toujours celle du premier violon.

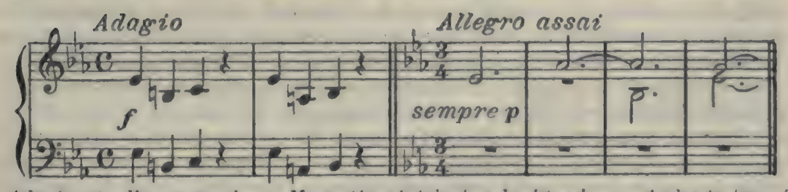
L'*un poco adagio* suivant n'est plus, d'un bout à l'autre, qu'un chant du premier violon ou plutôt qu'un chant presque constamment réservé au premier violon, mais qui, sous une forme variée, se trouve réparti, dans le *développement*, entre l'alto et le second violon. Mozart, désormais, se résigne pleinement à suivre son modèle jusque dans l'emploi d'un sujet unique pour le morceau entier, sauf pour ce sujet à comporter deux ou trois petites idées différentes. Les quatuors de l'op. XVII de Haydn, notamment, nous fourniraient maints exemples d'une coupe d'*adagio* toute pareille, avec le même accompagnement discret, et parfois un peu sec, des trois voix inférieures, comme aussi avec la même cadence figurée du premier violon avant la ritournelle finale. A noter, après la reprise de cette ritournelle, dans la seconde partie de *l'adagio* de Mozart, l'introduction imprévue, en *coda*, d'un *écho* qui répète *pianissimo* les deux dernières notes de la première partie.

Quant au *rondo*, appelé maintenant à l'italienne, comme il l'avait été auparavant depuis que Mozart, à Milan vers février 1773, avait commencé à se servir expressément de cette désignation pour les finales de ses quatuors et sonates, c'est un morceau d'une coupe et d'un esprit tout à fait pareils à ceux du finale du quatuor précédent, avec plusieurs petits intermèdes et une longue *strette* où Mozart s'amuse librement à jouer avec le rythme du thème. Le premier violon, ici comme dans tout le reste du quatuor, se détache constamment des trois autres voix, et nous le voyons même chargé, en plus de nombreux traits accompagnés, d'exécuter à découvert une longue figure de transition. Toutes choses qui achèvent de nous montrer Mozart se soumettant, cette fois, à l'influence des quatuors de l'op. XVII de Haydn ; et bien que ce dernier, dans ses quatuors antérieurs à 1780, ne se soit jamais servi de *rondos* pour ses finales, c'est encore de son invention et de sa langue musicale que dérivent aussi bien le thème du *rondo* de Mozart que tous ses intermèdes.

184. — *Vienne, août* 1773.

Quatuor en mi bémol, pour deux violons, alto et violoncelle.

K. 171.
Ms. à Berlin.



Adagio et allegro assai. — Menuetto et trio (en la bémol). — Andante (en ut mineur). — Allegro assai.

Pour invraisemblable que puisse nous paraître une fécondité aussi

hâtive, l'autographe de ce quatuor, comme ceux des trois précédents, porte, de la main même de Mozart, l'inscription : *del sgr. Caval. A. W. Mozart, a Vienne, nel agosto 1773.* Et la chose est d'autant plus faite pour nous surprendre que, cette fois, l'œuvre nouvelle de Mozart non seulement surpasse les trois quatuors précédents en originalité d'invention et en beauté poétique, mais atteste même, par endroits, un travail plus poussé. Ce qui n'empêche pas ce beau quatuor, comme tous les autres à l'exception du sixième et dernier, de subir fâcheusement la peine d'une composition trop précipitée. Nous trouvons là des éléments musicaux d'une valeur considérable, annonçant déjà pleinement quelques-unes des plus hautes inspirations de la période suivante de Mozart, où même de sa pleine maturité ultérieure : mais nous sentons aussi que, faute d avoir été dûment médités et élaborés, ces éléments s'offrent à nous sous une forme imparfaite, tantôt trop rapide et tantôt d'une longueur inutile, parvenant déjà à nous intéresser, mais non pas à nousprocurer la profonde et délicieuse émotion dont ils seraient capables.

Autre singularité que révèle à nous ce quatrième quatuor : seul de toute la série, il ne nous apparaît point directement dérivé de Joseph Haydn, ou plutôt nous y découvrons comme une transfiguration toute « mozartienne » de l'art de ce maître, qui ne se laissera plus constater au même degré dans les deux quatuors suivants. Nous reconnaissons bien qu'une foule de procédés employés par Mozart peuvent avoir eu leur point de départ dans l'étude des quatuors ou des symphonies de Haydn : mais le jeune homme, avant de les employer à son tour, les soumet à une appropriation dont nous avons peine à croire qu'elle ne lui ait pas été tout au moins suggérée ou facilitée par l'exemple d'autres œuvres viennoises contemporaines. Mais de quelles œuvres ? Impossible de le déterminer exactement. Parmi les nombreux compositeurs cités par Burney, les Starzer et les Vanhall, les Costa et les Gassmann, quel est celui qui, tout en s'inspirant de Haydn, a produit vers 1773 des quatuors d'une coupe à la fois plus libre et d'un style plus archaïque, avec moins de profondeur expressive, mais avec une grâce chantante plus purement « italienne » ? Toutes ces différences que nous venons d'indiquer sont, en vérité, celles qui caractérisent l'art de l'un des maîtres viennois susdits, cet attirant et bizarre Florian Gassmann dont nous avons vu déjà que Mozart, à Milan, n'a pu manquer de connaître la nombreuse série de ses quatuors italiens. Lui seul, entre ceux que nous avons eu l'occasion d'étudier, s'était formé à ce moment un style curieusement mêlé de contrepoint scolastique et de fantaisie déjà très « moderne » sous ses allures foncièrement allemandes ; et nous pouvons être certains que Mozart, en 1773, a également connu la série récente de ces quatuors dont chacun se composait invariablement d'un *adagio* initial et de deux grandes fugues, séparées l'une de l'autre par un menuet avec trio. Et cependant, sauf peut-être dans l'*andante* en *ut mineur*, ni l'inspiration ni le style du quatrième quatuor de Mozart ne se laissent rattacher à ceux de ces savants, mais austères et froids, derniers quatuors de Gassmann. Une différence les en sépare bien plus grande encore que celle que nous avons signalée entre ce quatuor de Mozart et les op. XVII et XX de Haydn. Resterait l'hypothèse, d'ailleurs parfaitement probable, sui-

vant laquelle Mozart aurait eu sous les yeux d'autres quatuors manuscrits de Gassmann, antérieurs à ceux dont nous possédons la partition gravée, et où le maître viennois se serait essayé dans une manière intermédiaire entre celle de ses gracieux quatuors italiens et celle des six quatuors de 1772.

En tout cas, une chose est pour nous certaine : que Mozart, dans ce quatuor en *mi bémol*, a tâché à concilier l'impression que lui avaient causée les quatuors de Haydn avec les plus nobles et plus exquis souvenirs de l'art italien, tel qu'il s'était surtout révélé à lui pendant son dernier séjour à Milan. Beaucoup moins pur de forme que les beaux quatuors milanais de la série précédente, avec une langue musicale plus prétentieuse et moins homogène, ce quatuor en *mi bémol* ne s'en rattache pas moins, par sa signification foncière, à ces œuvres antérieures; et il n'y a pas jusqu'à son caractère volontiers romantique qui n'évoque plutôt l'idée du romantisme de ces quatuors milanais que celle de la passion tout allemande exhalée par le jeune Mozart dans le sixième et dernier quatuor de la même série : un romantisme plus jeune, plus chantant, et comme plus éthéré, transfigurant les émotions les plus pathétiques au lieu de tâcher à les traduire dans leur réalité douloureuse.

Déjà le premier morceau nous manifeste clairement la modification survenue dans l'idéal artistique de Mozart. Tandis que tous les autres quatuors de la série, suivant l'exemple de ceux de Haydn, débutaient régulièrement par un *allegro* (ou encore un *andante* varié qui en tenait lieu), voici que Mozart, cette fois, nous offre d'abord un grand prélude lent, et qu'il va ramener tout à l'heure après l'achèvement de l'*allegro* ainsi précédé! Cette manière de débuter par un prélude lent, on sait que Joseph Haydn l'adoptera bientôt pour ses symphonies : mais non seulement le maître d'Esterhaz, en 1773, ne s'est encore presque jamais servi de ce procédé, du moins dans ses quatuors (et une ou deux fois à peine dans ses symphonies); jamais les préludes de Haydn, même plus tard, ne seront ramenés à la fin des premiers morceaux, encadrant ceux-ci comme dans le quatuor de Mozart. Tel qu'il est, avec son allure dramatique et l'opposition de ses deux sujets, avec le lien étroit qui le rattache à l'*allegro* suivant, ce prélude ne vient pas même à Mozart des quatuors de Gassmann : il lui vient de ses anciens maîtres et modèles italiens, qui naguère lui ont inspiré ses quatuors et ses sonates de Milan; et pareillement l'*allegro* qui suit, avec son *intrada* solennelle, son absence de barres de reprise, et la brièveté de sa coupe, nous rappelle d'autres morceaux de cette dernière période italienne. Le jeune Mozart est momentanément revenu, par le cœur, aux sentiments qui l'avaient exalté et ravi durant les premiers mois de 1773; et seul son langage, plus élaboré et plus prosaïque, nous le montre accoutumé désormais à employer d'autres modes d'expression que ceux qu'il s'amusait alors à manier avec une aisance, une souplesse, une grâce infinies. Le prélude initial commence par un vigoureux unisson modulé que suit, en réponse, un chant du premier violon aussitôt interrompu par un brusque retour de l'unisson susdit. Puis, après une plaintive figure de transition, le premier violon expose un chant nouveau, en *si bémol*, sous lequel le second violon déroule doucement une figure continue d'accompagnement toute sensuelle et

limpide, annonçant déjà quelques-uns des plus charmants effets poétiques des œuvres suivantes de Mozart. Et puis, comme nous l'avons dit, une sorte d'*intrada* d'un rythme solennel amène le premier sujet de l'*allegro*, bientôt remplacé par un second sujet plus étendu, et d'ailleurs intimement rattaché au premier. Puis, après une brève ritournelle, Mozart substitue au *développement* traditionnel une simple transition de douze mesures, où l'alto et la basse nous rappellent ingénieusement le rythme grave de l'*intrada* du morceau. Après quoi toute la première partie est reprise, mais, suivant l'exemple de Haydn, avec un allongement et renforcement du premier sujet, traité en contrepoint aux deux violons. Et lorsque s'est achevée la *rentrée* du second sujet avec sa ritournelle, Mozart reprend une troisième fois l'*intrada* du morceau ainsi que toute la première phrase du premier sujet, mais pour aboutir maintenant à une brusque et saisissante reprise du prélude lent, sensiblement variée, elle aussi, et terminant ce premier morceau par un adorable murmure poétique, d'une émotion pénétrante. Pourquoi faut-il que, dans un morceau d'une invention aussi « mozartienne », le peu d'extension des phrases et la banalité de l'accompagnement dénoncent tout ensemble l'embarras de Mozart à se servir d'une langue nouvelle et, plus encore, la hâte déplorable de son improvisation ?

Dans le menuet et le trio, également composés trop vite, l'influence de Haydn ne nous apparaît pas non plus, à beaucoup près, aussi sensible que dans tous les autres menuets de la même série. Le menuet est fait de deux couplets sur un même rythme, et dont le second, presque de moitié plus long que le premier, semblerait devoir comporter une reprise de celui-ci : mais cette reprise n'a point lieu, et se trouve remplacée par une sorte de troisième couplet ou de *coda*, utilisant librement les rythmes des deux phrases précédentes. Dans la seconde de celles-ci, les deux violons se répondent en imitations, tandis que la troisième phrase débute par un solo du premier violon : mais l'ensemble de l'instrumentation est d'une pauvreté lamentable, et tout l'intérêt du menuet réside pour nous dans le trio, où Mozart, à présent, s'est émancipé de l'exemple des trios de l'op. XX de Haydn, et reprend, en la variant, toute la première partie après la seconde. D'une réalisation instrumentale assez maigre, lui aussi, malgré d'incessantes petites imitations en écho d'une voix à l'autre, tout ce trio n'est qu'un léger et charmant badinage sur un même rythme dansant, très viennois d'allures, mais aussi très pénétré du plus pur génie de Mozart.

Quant à l'*andante* en *ut mineur*, nous avons dit déjà que son style sévère et un peu archaïque pourrait bien porter la trace de l'influence des derniers quatuors de Gassmann. Ici encore, un seul grand sujet, chanté ou plutôt exposé par le premier violon, et se poursuivant jusque dans un long *développement*, mais sans cesse accompagné en contrepoint par les trois autres voix. Il y a là, une fois de plus, un effort artistique d'une élévation et d'une beauté singulières, rehaussé encore par l'admirable expression désolée, et comme maladive, de l'idée principale. Sans doute le jeune Mozart aura voulu, à sa façon, créer un *adagio* qui pût égaler en intensité pathétique les sublimes inventions des mouvements lents de l'op. XX de Joseph Haydn : mais le temps lui a manqué, et peut-être aussi l'expérience, pour tirer de cette forme nouvelle tout le fruit musi-

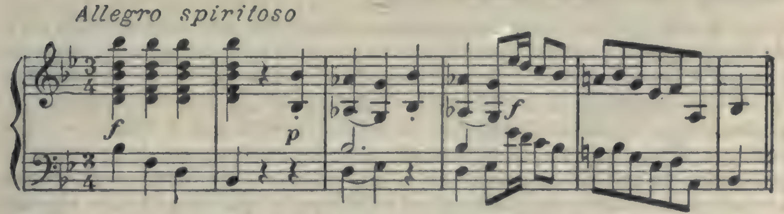
cal qu'elle pouvait lui offrir. L'ensemble du morceau, ici comme dans l'*adagio* du quatuor en fa n° 181, nous déconcerte par une atmosphère pesante et presque sans air, sans compter que les plus belles phrases tournent court, ou bien s'entremêlent de figures banales.

Seul dans tout le quatuor, le finale nous révèle de nouveau l'influence de Haydn; et cette influence nous apparaît aussi bien dans le retour à la coupe du morceau de sonate que dans la manière dont Mozart, avant les deux barres, reprend en ritournelle le rythme de son premier sujet, procédé que nous a fait voir déjà la *Sérénade pour Andretter*, et qui va devenir une habitude à peu près constante chez le jeune Mozart. Notons cependant que celui-ci, au lieu de chercher à élaborer ses sujets, préfère les multiplier, à la façon italienne, et ne tâche pas non plus, dans ce finale, à varier sa *rentrée* : mais sur ce point le jeune homme pouvait s'autoriser de l'exemple de Haydn, qui lui-même, dans le finale de son quatuor en *mi bémol* de l'op. XX, avait semblablement reproduit la première partie sans aucun changement. Il est vrai que Joseph Haydn, d'autre part, avait introduit dans son finale un *développement* bien plus long et moins insignifiant que les deux courtes lignes où Mozart, très agréablement d'ailleurs, s'est amusé à varier le rythme de son premier sujet.

185. — *Vienne, septembre* 1773.

Quatuor en si bémol, pour deux violons, alto et violoncelle.

K. 172.
Ms. au British Museum de Londres.



Allegro spiritoso. — Adagio (en mi bémol). — Menuetto et trio (en sol mineur). — Allegro assai.

Ce cinquième quatuor de la série viennoise ne porte point de date, à la différence des précédents : mais puisque le quatuor suivant de même que tous les précédents, nous est désigné par Mozart comme ayant été composé « à Vienne », nous pouvons être assurés que ce quatuor en *si bémol*, lui aussi, date de la même période et a dû être écrit tout de suite après le quatuor en *mi bémol*, c'est-à-dire dans les premiers jours de septembre 1773.

Au point de vue historique, ce quatuor, d'une valeur musicale très médiocre, a pour nous l'intérêt de nous montrer Mozart se remettant peu à peu à subir l'influence de Joseph Haydn, telle que nous la verrons dominant de nouveau le cœur et l'esprit du jeune homme dans son

sixième quatuor en *ré mineur*. A quoi il convient d'ajouter, hélas! que ce retour à l'étude des quatuors de Haydn n'empêche toujours pas Mozart de composer ses morceaux avec une hâte fiévreuse qui ne lui permet point de tirer tout leur fruit des idées et procédés musicaux trop sommairement déployés devant nous.

Le premier morceau, au contraire des trois autres, relève encore tout à fait de l'influence italienne qui s'est manifestée à nous dans le quatuor précédent. Le fait est que tout ce morceau, avec son *intrada* d'ouverture italienne, son *développement* tout nouveau, et la longueur et banalité de ses ritournelles, nous ferait songer plutôt aux œuvres des premières périodes milanaises qu'à ce séjour à Vienne en 1773, si un petit essai d'allongement et d'élaboration du premier sujet dans la *rentrée* ne nous rappelait le style et les goûts présents du jeune Mozart. Après les quatre accords du début, suivis de huit mesures de prélude où s'affirme à deux reprises un vigoureux unisson, le premier sujet proprement dit, très court, aboutit bientôt à une ritournelle avec de rudimentaires imitations entre les deux violons, puis, très nettement séparé, toujours à la façon italienne, arrive un second sujet plus étendu, exposé à l'unisson par les deux violons, et suivi à son tour d'une grande ritournelle finale. Vient ensuite un *développement* sans le moindre rapport avec les sujets précédents, et d'une invention à peine moins misérable que la nudité de sa mise en œuvre instrumentale; et nous avons dit déjà comment, dans la *rentrée*, un allongement modulé du premier sujet, comme aussi un petit changement caractéristique au début de la ritournelle de ce sujet, sont absolument seuls à nous prouver que Mozart ne s'est point borné à transcrire ici le premier morceau d'une œuvre plus ancienne.

L'*adagio*, lui, appartient déjà tout entier au style nouveau de Mozart, tel que le jeune homme l'avait emprunté surtout aux quatuors de l'op. XVII de Haydn. Tout à fait comme dans presque tous les mouvements lents de cet op. XVII, nous avons là un chant du premier violon ne comportant qu'un seul sujet en deux phrases équivalentes, toutes deux accompagnées d'une figure continue par le second violon uni à l'alto, — avec cette particularité que, chez Mozart, cette figure nous est constamment présentée en imitations, mais qui n'ont plus rien de l'allure savante et archaïque de l'accompagnement en contrepoint que nous avons signalé dans l'*andante* du quatuor précédent. Le *développement*, ici, continue en le variant le même chant du premier violon, sur un prolongement modulé de la même figure d'accompagnement; et puis toute la première partie est reprise, presque invariée, jusqu'à deux mesures de *coda*, introduites après les nouvelles barres de reprise. Le chant est d'ailleurs très pur et gracieux. dans sa simplicité; et le léger frémissement continu des imitations qui l'accompagnent en accentue encore le charme poétique.

Le menuet, également inspiré de Haydn, est peut-être le morceau le plus intéressant du quatuor tout entier. Il est traité, d'un bout à l'autre, en libre contrepoint aux trois voix supérieures, et même aux quatre voix dans l'amusante *coda* qui le termine, après que Mozart, dans sa seconde partie, s'est borné à reprendre la seconde moitié de la partie précédente. Il est vrai que le trio en *sol* mineur, plus court et sans aucune reprise,

atteste de nouveau une improvisation déplorable. Les deux voix supérieures s'y opposent aux deux autres, mais plutôt en simples réponses qu'en de véritables imitations.

Quant au finale, d'apparence tout italienne, avec ses deux sujets séparés et les répétitions constantes de son interminable ritournelle, nous devons reconnaître que, cette fois encore, Mozart n'a fait que suivre l'exemple de Joseph Haydn, qui, dans plusieurs de ses quatuors de l'op. XVII (et notamment dans le n° 2, en *fa*), avait conçu et traité son finale tout à fait de la même façon. Comme chez Haydn encore, un *développement* trop court combine des souvenirs du premier sujet et des ritournelles précédentes, après quoi la *rentrée* se borne à reproduire exactement la première partie. Encore Mozart rachète-t-il la pauvreté musicale de cette reprise en introduisant, à la fin du morceau, une légère et piquante *coda* où il répète le début de son finale. Rien à dire de l'instrumentation, toujours trop sommaire, et dont tout le travail pourrait parfaitement être exécuté par un simple trio à la vieille manière italienne.

186. — *Vienne, septembre* 1773.

Quatuor en ré mineur, pour deux violons, alto et violoncelle.

K. 173.
Ms. à Berlin.

Allegro, ma molto moderato

Allegro moderato. — Andantino grazioso (en ré majeur). — Menuetto et trio (en fa). — Fugue : moderato.

L'autographe de ce quatuor porte simplement la mention : *quartetto del Sig Cav. A. W. Mozart, à Vienne 1773*; mais comme les quatre premiers quatuors sont datés du mois d'août, nous pouvons être certains que ce dernier quatuor de la série, ainsi que déjà le cinquième et avant-dernier en *si bémol*, auront été composés tout de suite après les quatre premiers, c'est-à-dire en septembre 1773.

Les cinq quatuors précédents nous ont fait voir, dans l'inspiration et le style de Mozart, une évolution artistique des plus curieuses, sinon des plus fructueuses au point de vue des résultats obtenus. Stimulé sans aucun doute et peut-être même uniquement excité à composer une série de quatuors par l'enthousiasme que lui avait causé la brusque révélation des nouveaux quatuors de Haydn (op. XX), mais aussi avec l'esprit et

le cœur tout imprégnés des autres manifestations contemporaines de l'art viennois, Mozart, dans son premier quatuor en *fa*, s'était mis résolument à essayer d'imiter les admirables quatuors de Haydn, tout en joignant à cette imitation, à la fois, des échos de l'œuvre dramatique de Gluck, un emploi du contrepoint inspiré peut-être de maîtres plus anciens, et puis des conséquences involontaires de sa propre gaucherie, ainsi que de toutes ses habitudes italiennes de naguère. Plus tard, au fur et à mesure d'un travail beaucoup trop hâtif, Mozart, plus ou moins consciemment, s'était aperçu de la difficulté d'imiter des œuvres encore trop hautes pour lui, et s'était rabattu sur la série antérieure des quatuors de Haydn, op. XVII, dont l'imitation nous était notamment apparue prédominante dans le troisième quatuor de la série. Après quoi ce génie infiniment mobile s'était engoué tout à coup d'un autre modèle inconnu pour nous, mais touchant de plus près que Joseph Haydn à l'art italien ; et Mozart était même allé, sous cette influence nouvelle, jusqu'à composer le premier morceau de son cinquième quatuor simplement à la façon de ses anciennes symphonies italiennes, presque sans la moindre trace de l'art de Joseph Haydn : mais dès les morceaux suivants de ce cinquième quatuor, nous l'avons vu reprendre contact avec cet art momentanément délaissé, et toujours encore en s'inspirant surtout des quatuors de l'op. XVII. N'importe, la velléité du retour au style italien de naguère était décidément oubliée, cette fois pour toujours, et le jeune homme avait recommencé à étudier le maître qui allait désormais présider à son développement artistique jusqu'à sa grande crise « galante » de 1775. Et, en effet, voici que le dernier quatuor de la série nous ramène à peu près exactement au même point d'où était parti le premier quatuor, un mois auparavant ! De la même façon, Mozart s'y montre à nous s'efforçant de rivaliser avec le Joseph Haydn des quatuors de l'op. XX, et empruntant à ce maître non seulement ses procédés mais jusqu'à son esprit, sauf à s'inspirer également, dans ce noble effort d'émulation, d'autres maîtres viennois tels que Gluck ou Vanhall. La seule différence est que, maintenant, le jeune Mozart, a eu l'occasion de laisser mûrir en soi des leçons qu'il avait essayé d'appliquer trop présomptueusement dans les premiers quatuors de sa série. Ecrit moins vite, peut-être, que les quatuors précédents, mais en tout cas beaucoup plus médité et élaboré, ce quatuor en *ré mineur* s'élève infiniment au-dessus du reste des quatuors viennois de Mozart. Il nous offre, en quelque sorte, l'unique fruit d'une longue suite d'ébauches et de tâtonnements : mais un fruit déjà tout « mozartien » et à peine inférieur en beauté expressive, du moins par instants, à la merveilleuse série des quatuors de Haydn d'où il est sorti.

Encore sa filiation évidente et incontestable à l'égard de ces quatuors de l'op. XX de Haydn ne l'empêche-t-elle pas de différer sensiblement de ceux-ci sur bien des points que nous aurons à signaler. L'*andante*, d'abord, un petit *rondo* assez faible, se rattache entièrement à l'inspiration de l'opéra bouffe viennois, où commençait déjà à se faire sentir l'influence des ariettes et *rondos* chantés du nouvel opéra-comique français. Mais il n'y a pas jusqu'aux trois seuls morceaux vraiment intéressants du quatuor, le premier *allegro*, le menuet, et la fugue finale, qui, tout en dérivant des quatuors de Haydn, ne nous révèlent claire-

ment chez Mozart comme un désir secret de pousser plus loin que son maître les intentions et les procédés « romantiques » de celui-ci, en s'aidant peut-être, dans cet effort, d'autres modèles moins « musicaux », mais d'une « sauvagerie » pathétique plus marquée, — pour nous servir de l'expression appliquée par Burney aux premières œuvres instrumentales de Vanhall. Avec une élaboration thématique beaucoup moins profonde, et naturellement une maîtrise technique beaucoup moindre, le jeune Mozart essaie de renforcer l'expression douloureuse traduite par Joseph Haydn dans ses deux quatuors en *fa mineur* et en *sol mineur;* et parfois, pour y réussir, il recourt à des moyens que le génie tout « musical » de Haydn n'aurait point voulu employer, à des moyens d'un effet dramatique un peu gros, et où l'intention, il faut bien l'avouer, nous apparaît beaucoup plus saisissante que la réalisation. Et cependant, d'autres fois, nous apercevons chez Mozart une très louable tendance à dépasser Joseph Haydn sur son propre terrain, par exemple dans le premier morceau en reprenant, après le second sujet, l'élaboration savante du premier, ou encore, dans la fugue, en tâchant à faire mieux ressortir la conception nouvelle d'un contrepoint tout consacré au service de l'émotion intime.

Dans le premier morceau, un grand et tragique premier sujet, à l'exposition duquel concourent librement les quatre voix, est suivi de l'un de ces effets singuliers dont nous parlions tout à l'heure. Brusquement, à l'unisson, les quatre instruments font entendre comme un gémissement désespéré, auquel répond une plainte, non moins angoissée, du premier violon ; et puis le gémissement à l'unisson et la plainte du violon s'entrecoupent, avec une puissance d'expression, pour ainsi dire, moins musicale que poétique, jusqu'au moment où reparaît, traité en contrepoint et parmi d'incessantes modulations, le rythme du premier sujet, nous offrant ici l'équivalent de cette seconde exposition du premier sujet qui était l'un des procédés favoris de Haydn. Mais de nouveau l'unisson précédent intervient, et puis le *développement* qui suit ramène de nouveau l'étrange plainte, comme effrayée, du premier violon presque à découvert ; et c'est seulement ensuite que, à la manière de Haydn, Mozart commence un véritable *développement*, tout employé à l'élaboration du premier sujet précédent. La *rentrée*, à son tour, est un peu variée au début, et aboutit, après d'autres barres de reprise, à une courte, mais dramatique, *coda* où Mozart rappelle, en les opposant, les rythmes du premier et du second sujet, une *coda* où le jeune homme aura voulu égaler la netteté vigoureuse des conclusions de quelques-uns des morceaux de Joseph Haydn.

L'*andante* (dont le mouvement, non plus que ceux des autres morceaux, ne nous est indiqué sur le manuscrit), a évidemment été conçu par Mozart comme devant former un contraste de simple et naïve douceur après la sombre émotion pathétique du premier morceau. Mais, ici encore, l'exécution n'a point répondu à l'idée esthétique du jeune homme : car le contraste de cet *andante* avec le reste du quatuor ne porte pas seulement sur son expression, mais aussi sur la nouveauté et la richesse musicales de la mise en œuvre. Le fait est qu'on aurait peine à concevoir un morceau plus pauvre que ce long *rondo* où, comme dans l'*andante* de la symphonie en *si bémol* n° 175, un thème mélodique

d'une banalité regrettable n'est coupé, dans ses incessantes répétitions, que de courts petits intermèdes insignifiants.

Le menuet, lui aussi, contraste par son énergique puissance avec le médiocre trio majeur qui le suit. Mozart, à la manière des grands menuets de Haydn, reprend toute la première partie après la seconde, aussi bien dans le menuet que dans le trio : mais tandis qu'il se borne à la reproduire dans le trio, c'est encore suivant l'exemple de Haydn que, dans le menuet propre, il en rehausse à la fois le contour mélodique et la portée expressive, en y ajoutant même une sorte de *coda*, sur le rythme de la cadence finale de la partie précédente.

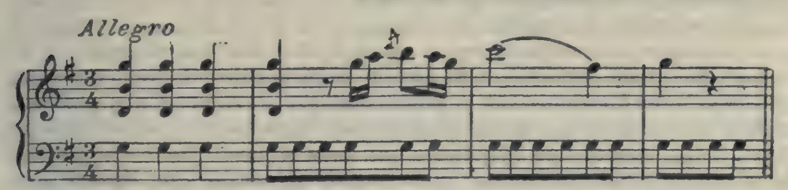
Quant à la fugue qui termine ce quatuor, il suffit de jeter un coup d'œil sur sa partition pour constater l'énorme progrès accompli par Mozart depuis que, un mois auparavant, le jeune homme avait formé pour la première fois le projet d'imiter l'exemple nouveau de Joseph Haydn en donnant une fugue pour conclusion à un quatuor. Aucune trace n'apparaît plus ici de l'élève de naguère, tout assidu à appliquer les règles traditionnelles de la fugue, sans le moindre effort pour approprier celles-ci à leur destination instrumentale particulière, ni non plus pour les revêtir d'une signification expressive, Tout le morceau, au contraire, nous apparaît évidemment conçu avant tout en vue de l'effet expressif, de la même manière que la fugue finale de Joseph Haydn en *fa mineur ;* et nous sentons que le progrès musical du jeune garçon, depuis la composition de son premier quatuor viennois, a porté beaucoup moins sur la science technique du contrepoint que sur son utilisation à la fois instrumentale et poétique. Examinée sous le rapport du métier proprement dit, cette assez longue fugue à sujet unique aurait même de quoi nous révéler, à un plus haut degré que celle du quatuor en *fa*, une inexpérience professionnelle d'autant plus sensible, ici, qu'elle est employée au service d'une ambition artistique plus haute. A côté de telles modulations ingénieuses, nous découvrons çà et là des vides, des maladresses, parfois même de véritables petites fautes, d'ailleurs assez insignifiantes. Mais rien de tout cela ne suffit à nous empêcher, un seul instant, de subir le contre-coup de l'émotion qui anime et inspire le jeune Mozart d'un bout à l'autre de sa fugue. Depuis l'invention du sujet, avec ses chromatismes éminemment aptes à renforcer l'intensité pathétique de la modulation au cours du développement fugué, jusqu'aux très simples et très originales figures qui remplissent toute la longue *strette*, après le point d'orgue classique, nous avons l'impression que la fantaisie même de Joseph Haydn, dans son admirable fugue en *fa mineur*, ne suffit pas à satisfaire les aspirations romantiques du jeune poète. Toute cette *strette*, notamment, dérivée en droite ligne de celle qui terminait la fugue de Haydn, en diffère cependant par quelque chose de plus intime et de plus chantant, quelque chose de foncièrement « mozartien » ; et c'est comme si le jeune homme, emporté par l'élan de sa création, ne pouvait pas se résigner à abandonner l'élaboration poétique d'un thème à qui chacun de ses retours semble donner plus de relief vivant et d'intensité dramatique.

187. — *Salzbourg ou Vienne, entre avril et août* 1773.

Symphonie en sol, pour deux violons, deux alto, deux flûtes, deux cors, violoncelle et basse.

K. 199.

Ms. dans une collection viennoise.



Allegro. — Andantino grazioso (en ré). — Presto.

On a cru déchiffrer, sur l'autographe de cette symphonie, la date d' « avril 1774 ». Mais, tout d'abord il est absolument impossible d'admettre le millésime 1774 : car un simple coup d'œil jeté sur la partition de cette petite symphonie en trois morceaux, suffit à montrer que ni par sa forme générale, ni moins encore par son style, elle ne peut se rattacher aux grandes œuvres symphoniques du printemps de 1774. L'absence de *codas* dans les deux premiers morceaux, la séparation absolue des sujets, l'emploi d'idées toutes nouvelles pour les *développements*, le rôle capital tenu par les deux violons, s'imitant sans cesse à l'italienne, le peu d'importance des basses, qui vont prédominer dans les symphonies de 1774, et les répétitions continuelles, et les contrastes de *forte* et *piano*, et vingt autres traits caractéristiques, distinguent aussi formellement ce n° 187 des compositions de 1774 qu'ils les rapprochent de toutes les œuvres écrites par Mozart à Salzbourg entre mars et juillet 1773. Resterait à examiner l'hypothèse où la date véritable serait : « avril 1773 », c'est-à-dire au lendemain du retour de Mozart en Allemagne, et avant la composition de ces ouvertures italiennes que sont les quatre numéros 169, 170, 174 et 175. Cette hypothèse-là, en vérité, n'est pas tout à fait impossible, comme la précédente, malgré le caractère déjà beaucoup plus allemand de notre symphonie en comparaison des susdites ouvertures : et nous pourrions concevoir, à la rigueur, que le jeune Mozart, revenu d'Italie, se fût aussitôt pénétré de l'esprit allemand, pour laisser revivre en soi, quelques semaines plus tard, les souvenirs qu'il rapportait de son séjour à Milan. Mais on voit sans peine ce qu'une telle supposition a d'invraisemblable ; et son invraisemblance s'accentue encore lorsque l'on découvre, en examinant la partition, combien le style de celle-ci est déjà plus mûr que celui des ouvertures en question, et combien déjà il offre de particularités qui se retrouveront, développées et approfondies, dans les œuvres de l'été et de l'automne de 1773. La réduction des nuances, par exemple, aux seuls *f* et *p*, l'addition d'une longue *coda* au finale, l'atténuation très sensible du rôle des instruments à vent, et l'allure toute viennoise de tels rythmes de l'*andante* et du finale, ce sont là autant de points qui rendent bien difficile d'ad-

mettre que le n° 187 ait été séparé de la *Sérénade pour Andretter* par la longue série des ouvertures que nous venons de citer. L'hypothèse la plus probable, de beaucoup, est que l'on aura lu *aprile* pour *agosto*, ou plutôt qu'il ne faut tenir aucun compte d'une date illisible, et que la date véritable de la symphonie se place dans les derniers temps du séjour à Salzbourg ou dans les premiers temps de l'arrivée à Vienne. Ce qui est sûr, c'est que ce petit ouvrage, rapidement improvisé et sans grande importance, nous présente un mélange singulier des procédés italiens que nous ont fait voir toutes les compositions du printemps de 1773 avec une influence déjà très marquée du style des maîtres viennois, et de Joseph Haydn en particulier. Et comme cette dernière influence n'apparaît pour ainsi dire pas dans le premier *allegro*, devient un peu plus sensible dans l'*andantino grazioso*, et se déploie d'un bout à l'autre du *presto* final, il y a encore une hypothèse qui nous apparaît, tout compte fait, la plus acceptable de toutes : elle consiste à penser que Mozart aura commencé sa symphonie à Salzbourg (peut-être dès avril 1773), et l'aura terminée à Vienne vers le mois d'août de la même année. Par là s'expliquerait la grande différence du premier morceau, qui ressemble encore entièrement aux symphonies italiennes de Mozart, et du finale, qui annonce déjà un esprit et des procédés tout nouveaux. On pourrait même aller plus loin encore et supposer que, étant donnée l'extrême différence des deux premiers morceaux et du finale, Mozart, après avoir laissé son « ouverture » inachevée en partant pour Vienne, n'en a écrit le finale qu'un an plus tard, en avril 1774, et aura inscrit alors cette dernière date sur l'autographe de la symphonie entière. Mais nous serions plutôt portés à penser que le finale du n° 187 date du séjour à Vienne en 1773.

Aussi bien ce finale est-il le seul morceau qui mérite de nous arrêter un peu longuement. Le premier *allegro* est fait de deux sujets séparés, dont le second, suivant l'habitude de Mozart, se trouve réservé surtout au quatuor des cordes. Le second sujet est suivi d'une longue ritournelle, tout italienne, qui aboutit à une cadence complète en *ré ;* après quoi vient, séparé de la première partie par des barres de reprise, un petit *développement* tout nouveau contenant, lui aussi, deux idées distinctes, et la *rentrée*, ensuite, se produit sans le moindre changement, et sans que Mozart ajoute une seule note, à la fin du morceau, en guise de *coda*. Le style, avec ses répétitions incessantes, ses fréquentes imitations entre les violons, son caractère très rythmé d'ouverture, est exactement celui des deux symphonies précédentes, en *ut* et en *si bémol*, à cela près que les vents y tiennent une place beaucoup moins en vue, les flûtes se bornant à doubler les violons.

Plus intéressant déjà est l'*andantino grazioso*, dont il faut noter l'intitulé, bien caractéristique de cette période du milieu de 1773. Il contient deux sujets également très distincts, et dont le second est encore plus étendu et plus important que le premier, ce qui indiquerait aussi la persistance des traditions italiennes. Ici, le premier sujet est un aimable petit chant des violons en tierces, doublés par les flûtes, tandis que le second sujet nous offre un curieux travail de contrepoint où les flûtes joignent leurs imitations à celles des deux violons. Dans le *développement*, ce travail se poursuit, entre les deux violons, sur un sujet nou-

veau, pour aboutir à un rappel du second sujet qui se termine, d'une façon assez originale, par la reprise aux basses, en *solo*, d'une cadence exposée par les violons avant les deux barres. Quant à la *rentrée*, Mozart, maintenant, allonge de plusieurs mesures nouvelles le travail d'imitation du second sujet, et un autre allongement, plus considérable encore, a lieu avant la fin du morceau, pour aboutir d'ailleurs à la susdite cadence, qui terminait déjà la première partie et le *développement*. Tout cela si manifestement inspiré de modèles italiens, et si différent de la manière qui va être désormais adoptée par Mozart, que très probablement cet *andante*, lui aussi, aura été composé avant l'arrivée à Vienne : car nous verrons désormais, pour ainsi dire toujours, les changements de la *rentrée* s'adresser surtout au premier sujet, et, d'autre part, les morceaux se terminer par des *codas* ajoutées aux reprises des premières parties, au lieu d'être ainsi intercalées avant la cadence qui terminait celles-ci.

Le finale, au contraire, comme nous l'avons dit déjà, n'a plus rien d'italien : l'imitation des maîtres viennois, et notamment de Joseph Haydn, y apparaît en plein relief, accompagnée de traces manifestes d'une influence de l'esprit et du style populaires de Vienne. Tout d'abord, ce finale, que l'on s'attendrait à voir très court et assez insignifiant, comme ceux des symphonies analogues en *ut* et en *si bémol*, se trouve dépasser le premier morceau en étendue ainsi qu'en déploiement d'élaboration musicale : et c'est là un trait essentiellement viennois, qui toujours nous est apparu et nous apparaîtra chez Mozart sous l'action immédiate de séjours à Vienne. Mais en outre, il n'y a pas un des éléments de la conception ni de la mise au point de ce finale qui ne nous révèle Mozart s'inspirant tout entier d'un goût artistique nouveau, semblable à celui qui animait le jeune Joseph Haydn dans toutes ses symphonies entre 1764 et 1770.

La façon même dont le finale débute par une sorte d'entrée fuguée, accouplant deux idées distinctes, et d'ailleurs aussitôt interrompue, rappelle plusieurs finales du maître d'Esterhaz, par exemple celui d'une symphonie en *la* n° 14. Et à peine ce rapide contrepoint s'est-il arrêté que, après une réapparition de l'une de ces idées, exposée maintenant à découvert sur un rythme de valse, un second sujet se dessine, dont le caractère également tout dansant porte au plus haut degré la marque du style viennois, qui se retrouve encore dans la longue ritournelle suivante, toute populaire, avec de grosses réponses des vents pour en accentuer l'allure bruyante et facile.

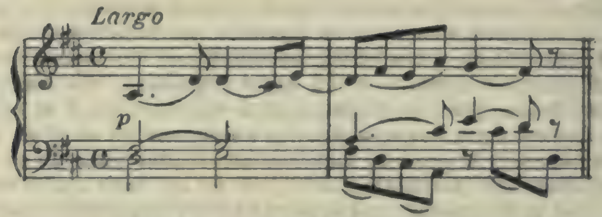
Encore cette ritournelle, maintenant, ne termine-t-elle plus la première partie. Par un procédé que nous allons retrouver dans toutes les œuvres instrumentales de cette période viennoise et de celle qui viendra ensuite, Mozart, avant les deux barres, entame une figure nouvelle qui s'enchaîne, par-dessus ces barres, avec le *développement*, et sert de thème principal à celui-ci. De même encore la rentrée, ici, est variée et allongée dans l'exposition du premier sujet, où Mozart s'amuse à poursuivre pendant huit mesures supplémentaires l'élaboration des deux idées du *fugato* initial : après quoi le reste de la rentrée ne comporte plus aucun changement, et se reproduit jusqu'à la figure nouvelle qui terminait la première partie. Et c'est d'abord une répétition

du *développement* qui constitue la *coda* du finale, séparée de la seconde partie par des barres de reprise, suivant un système qui va être désormais à peu près constant chez Mozart jusqu'à la fin de 1774. Ajoutons que, d'autre part, les répétitions continuent à abonder, dans ce morceau pourtant déjà très nouveau sous d'autres rapports, et que, ici comme dans le reste de la symphonie, les instruments à vent sont volontiers employés en compagnie des altos.

188. — *Vienne, entre août et octobre* 1773.

Divertimento en ré, pour violon, alto, deux cors, basson et basse.

K. 205.
Ms. à Berlin.



Largo et allegro. — Menuetto et trio (en sol). — Adagio (en) la pour trio des cordes. — Menuetto et trio. — Finale : presto.

L'autographe de ce *divertimento*, sans aucune indication de date, est formé de plusieurs feuillets, dont les deux premiers sur un papier carré à dix lignes, et les autres sur un grand papier à douze lignes. Or, toutes les œuvres instrumentales composées par Mozart à Salzbourg, en 1773 et 1774, sont écrites sur petit papier oblong à dix lignes, le papier carré à dix lignes n'étant plus employé que pour quelques grandes œuvre de musique vocale ; et l'on se demande quel motif a pu conduire le jeune homme à choisir, pour ce petit *divertimento* sans importance aucune, non seulement le format carré à dix lignes, mais aussi un format à douze lignes dont il ne s'est servi que très rarement : invinciblement, nous sommes tentés de supposer que le jeune homme aura écrit ce morceau ailleurs que chez lui, employant un papier étranger qui lui sera tombé sous la main ; et comme, entre toutes ses œuvres instrumentales durant sa jeunesse, pas une ne porte à un aussi haut degré que celle-là l'empreinte du style et de l'esprit de Joseph Haydn, si ce n'est peut-être la sérénade composée à Vienne en août 1773, nous en concluons que Mozart peut bien avoir écrit ce *divertimento* vers le même temps, à Vienne, dans la maison de l'une ou de l'autre des nombreuses personnes chez qui l'on sait qu'il a fréquenté.

Encore cette conclusion nous est-elle moins suggérée par l'examen du papier que par le style du petit *divertimento*, où l'influence directe de Joseph Haydn s'accompagne d'une empreinte viennoise des plus caractéristiques. Déjà la forme même de l'ouvrage fait penser à ce que

nous apprend Burney des sérénades et *cassations* jouées dans les rues ou à la terrasse des cafés de Vienne ; et lorsque nous considérons ensuite les idées mélodiques des divers morceaux, et notamment des deux menuets avec leurs trios ; lorsque nous découvrons sans cesse, dans l'ordonnance des sujets ou dans l'instrumentation, des détails dont l'équivalent ne se retrouve que dans la sérénade viennoise pour Andretter ; et lorsqu'enfin nous voyons Mozart, dans cet ouvrage, s'abstenir entièrement de ces *codas* qui vont terminer presque tous les morceaux dans les œuvres instrumentales des deux périodes suivantes, ce qui n'était pour nous qu'une hypothèse se change en une certitude à peu près absolue. Oui, c'est bien à Vienne que Mozart a composé ce *divertimento*, peut-être pour une troupe de musiciens ambulants, et en s'efforçant à imiter d'aussi près que possible le style ordinaire des maîtres locaux. Sans doute, ces œuvres de la seconde moitié de 1774 nous le montreront, de nouveau, appliqué à l'imitation du style de Joseph Haydn, et cette imitation ramènera chez lui bien des particularités d'écriture musicale qui se rencontrent déjà dans le présent *divertimento* : mais elles s'accompagneront alors, pour ainsi dire, d'une inspiration tout autre, à la fois plus ample et plus courante, tandis qu'il y a toujours, ici, une certaine raideur un peu sèche qui atteste l'inexpérience du jeune garçon à manier la langue qu'il vient d'apprendre des maîtres viennois.

La coupe extérieure de ce *divertimento* est celle des sérénades viennoises : les quatre morceaux habituels de la symphonie, renforcés encore d'un second menuet. Quand aux instruments employés, la réunion des deux parties du basson et de la basse réduit l'écriture du *divertimento* à celle d'un quintette, où d'ailleurs le violon tient une place prépondérante, mais où les deux cors, eux aussi, jouent un rôle beaucoup plus considérable que dans l'orchestration d'une symphonie.

Le premier morceau débute, suivant un procédé familier à Vienne, par un court prélude lent, sans aucun rapport avec l'*allegro* qu'il précède ; et déjà ce *largo* initial, avec sa double exposition d'une même phrase, révèle clairement l'imitation du style de Joseph Haydn. Quant à l'*allegro*, il est formé de deux sujets dont le premier, toujours comme chez Haydn, se trouve exposé deux fois, pour aboutir à une figure caractéristique que Mozart, comme dans la *Sérénade pour Andretter*, va reprendre encore avant les deux barres, après la ritournelle du second sujet. Vient ensuite un petit *développement* où un rythme nouveau, très « haydnien », s'entremêle, toujours comme chez Haydn, avec une élaboration modulée du premier sujet ; et puis la *rentrée* reproduit, d'un bout à l'autre, toute la première partie sans aucun changement, suivant une méthode qui doit avoir été de tradition pour le genre tout entier des sérénades ou *divertissements*, — car il est curieux d'observer que, chez Mozart, même aux périodes les plus appliquées, et lorsque les *rentrées* des symphonies ou sonates sont très travaillées, celles des *allegros* de *divertissements* répètent les premières parties sans y rien changer. Ajoutons que, dans ce morceau comme dans les suivants, la double reprise ne s'accompagne encore d'aucune *coda ;* et notons aussi

que le style haché et un peu contourné de la plupart des phrases, dans cet *allegro*, rappelle si fort la manière de Joseph Haydn que nous croirions parfois entendre une œuvre authentique de ce maître.

Pareillement l'influence de Haydn domine dans les deux menuets et les deux trios, d'un caractère tout rythmique, avec toujours, à la façon viennoise, répétition complète des premières parties après les secondes. Dans le premier trio, où les cors n'interviennent pas, cette répétition de la première partie se fait en écho, entre le violon et l'alto ; dans le trio du second menuet, les cors chantent à découvert, accompagnés seulement par le basson.

L'*adagio*, écrit pour trio à cordes, n'est, d'un bout à l'autre (sauf les quelques mesures du *développement*), qu'un *solo* de violon, et directement imité de ceux qui remplissent les mouvements lents des quatuors de Joseph Haydn, dans la série de 1771. Cependant, les deux sujets, ici, sont plus nettement séparés que chez Haydn, mais toujours avec cette sécheresse et cette allure contournée qui évoquent le souvenir de Joseph Haydn autant qu'elles étonnent de la part de Mozart. Un petit *développement* sur le premier sujet, — offrant cette particularité que le chant y est transmis à l'alto, — conduit à une *rentrée* où, cette fois, Mozart ne se fait pas faute de varier, par des ornements nouveaux, les lignes mélodiques de la première partie.

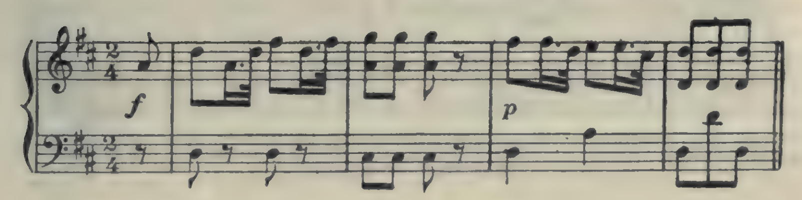
Quant au finale, non seulement Mozart s'est souvenu étrangement, pour l'écrire, des idées et des rythmes ordinaires de Joseph Haydn : il y a poussé l'imitation de ce maître jusqu'à employer, à sa suite, un procédé des plus exceptionnels chez lui, ce procédé de variation du thème que nous avons rencontré déjà dans le *rondo* qui terminait le petit concerto de la *Sérénade pour Andretter*. A côté d'intermèdes nouveaux, succédant aux diverses reprises du thème, d'autres intermèdes se trouvent n'être que des variations sur ce thème, et notamment le dernier, écrit surtout à l'usage des cors. Car tandis que l'*adagio* du divertissement rappelait le style des concertos de violon, ce *rondo* final est écrit à la manière de ces concertos italiens où chaque instrument occupe, tour à tour, la place principale. Rien de plus curieux, d'ailleurs, que le manière dont Mozart, sous l'influence de Haydn, commence ici à transformer sa conception du *rondo*. En plus de l'intermède par variation déjà signalé, un long intermède en *sol* majeur nous présente, entre les deux couplets dont il est formé, une reprise abrégée du thème dans ce ton de *sol* ; et d'autre part, voici que le premier intermède revient, à l'improviste, dans la dernière page du morceau, annonçant déjà une velléité de retour au type ancien du *rondeau* de Paris et de Londres En un mot, nous voyons là, comme dans le *rondo* susdit de la même période, un effort de Mozart à modifier cette coupe du *rondo* italien en *pot pourri* que le jeune homme a merveilleusement relevée et enrichie dans ses finales de symphonies et de sonates des deux périodes précédentes. Et maintenant, pendant plus d'une année, il va renoncer tout à fait à la coupe du *rondo*, pour ses finales ; jusqu'au jour où, à Munich, sous l'influence des maîtres français, il va reprendre pour toujours, en la variant et enrichissant de mille façons, la coupe du *rondo* telle que la lui a jadis enseignée Chrétien Bach, c'est-à-dire celle qui faisait reparaître des intermèdes antérieurs après un intermède mineur, tenant un peu la place d'un *trio*.

189. — *Vienne, entre août et octobre* 1773.

Marche en ré, pour violon, alto, deux cors et basse, destinée à accompagner le *Divertimento* précédent.

K. 290.

Ms. chez M. Malherbe, à Paris.
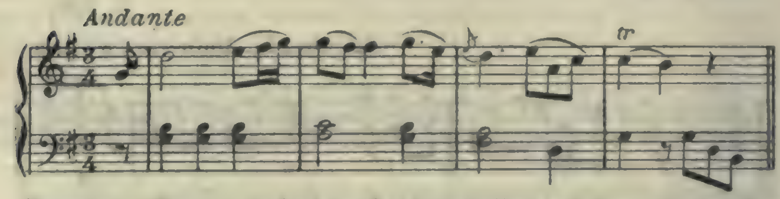


L'autographe de cette marche ne porte aucune date : mais comme ce morceau, ainsi que toutes les marches de Mozart, a sûrement été écrit pour être joué au début et à la fin d'une *cassation* et comme le nº 189 est, dans l'œuvre de Mozart, la seule *cassation* écrite pour les mêmes instruments que ladite marche, nous avons le droit d'en conclure que celle-ci a bien été composée en vue du *divertimento*, hypothèse que confirment encore l'identité du papier (format carré à dix lignes), et la ressemblance du rythme initial de la marche avec celui du prélude lent du *divertimento*. Cependant, il se pourrait que Mozart n'eût écrit sa marche que plus tard, pour une exécution ultérieure du nº 188 : car tandis que la marche de la *sérénade d'Andretter* et celle d'une *sérénade* de 1774 nous font voir une *rentrée* du premier sujet dans le ton principal, la marche en question ne reprend que la seconde moitié de ce premier sujet, et nous verrons que le même procédé se retrouvera, dès 1775, dans toutes les marches de Mozart, après nous être apparu déjà dans toutes celles que le jeune homme a écrites jusqu'en 1773. Mais l'hypothèse contraire est, en vérité, beaucoup plus probable, si nous en jugeons par la ressemblance des idées et du style dans le *divertimento* lui-même et dans sa marche. Le basson, il est vrai, n'intervient pas dans l'instrumentation de la marche, tandis qu'il figurait dans celle du *divertimento* : mais nous avons dit déjà que, dans cette dernière, sa partie se confondait avec celle de la basse. Et quant au contenu musical de ce petit morceau, nous dirons seulement que celui-ci a la coupe régulière d'un morceau de sonate, avec une barre de reprise suivie d'un petit travail en contrepoint sur le premier sujet.

190. — *Vienne, entre août et octobre* 1773.

Six variations en sol, pour piano seul, sur l'air *Mio caro Adone*, tiré de l'opera de Salieri : *La fiera di Venezia*.

K. 180.
Ms. perdu.



Menuetto. — Tema. — Andante. — Sur la cinquième variation : adagio ; et sur la dernière : allegretto.

L'autographe de ces variations nous est inconnu ; et tout ce que nous savons d'elles est que Mozart les a publiées d'abord à Paris, en 1778, avec deux autres séries de variations, ce qui permet de supposer que le texte que nous en avons a été revu, et peut-être modifié, par lui pour cette publication. Mais, d'autre part, plusieurs motifs des plus sérieux nous portent à admettre que c'est à Vienne, en 1773, que ces variations ont été composées, comme aussi qu'elles sont un peu antérieures aux *Variations sur le menuet de Fischer*, (nº 210) généralement classées avant elles. Leur ancienneté, d'abord, nous est prouvée par l'absence d'une variation mineure : car nous verrons que, dès l'année 1775, Mozart ne manquera plus jamais à introduire dans ses séries une variation de ce genre. Et quant à leur antériorité sur celles du *menuet de Fischer*, nous en trouvons la preuve non seulement dans la maîtrise beaucoup plus grande de ces dernières, mais dans ce fait certain que, dès les *Variations sur le menuet de Fischer*, Mozart se conformera déjà à la nouvelle conception, éminemment italienne, du genre, tandis que les variations sur *Mio caro Adone* nous le montrent, sous l'influence de Joseph Haydn et du goût viennois de 1773, se conformant encore à l'ancienne manière allemande d'entendre l'objet et la nature de la variation. C'est ce que nous allons expliquer plus au long tout à l'heure, après avoir ajouté, ici, que le thème choisi par Mozart était extrait d'un opéra bouffe de Salieri, la *Fiera di Venezia*, représenté à Vienne en 1772 : de telle sorte que, sûrement, dès son arrivée à Vienne en 1773, Mozart aura entendu tout au moins des morceaux de l'œuvre de Salieri, et, probablement, aura composé ses variations pour les exécuter dans un salon viennois.

Nous avons dit déjà, à propos des variations composées jadis à La Haye, combien ce genre aimable et facile commençait alors à devenir, avec le *rondo*, le passe-temps favori du public, surtout en France et dans les pays soumis à l'influence française. Depuis lors, la vogue des variations n'avait point cessé de se répandre en Europe ; et les plus grands maîtres du temps, Emmanuel Bach, Joseph et Michel Haydn, Vanhall, se croyaient tenus de complaire à ce goût dominant. Mais en même temps

que le genre de la variation allait ainsi envahissant l'Europe, il apportait avec lui son idéal et ses règles, bien éloignées de ceux de l'ancienne variation allemande, telle que nous la voyons pratiquée, par exemple, par Sébastien Bach dans la fameuse série de ses trente variations parues en 1742. Pour Bach et les vieux allemands, la variation était un genre très libre, où le compositeur se trouvait tenu de créer, dans un rythme et une tonalité donnés, toute sorte d'inventions nouvelles n'ayant avec le thème que des rapports très lointains. Un coup d'œil sur les variations de Bach suffira à montrer combien, dès les premières, elles diffèrent de l'*aria* qu'elles prétendent « varier ». Au contraire, dans le genre de la variation tel que l'adoraient les Français et les Italiens, tel qu'il nous apparaît déjà chez les Zipoli et Hændel lui-même, en attendant les Eckart, les Chrétien Bach, et les Sacchini, la variation consistait à maintenir indéfiniment la ligne mélodique et l'expression d'un thème favori, sauf à les revêtir du plus grand nombre possible d'ornements divers. Le public exigeait que, tout en lui « variant » sa romance ou son menuet, le pianiste lui permît toujours de les retrouver, absolument comme il retrouvait le même air sous les différentes « colorations » qu'y ajoutait chaque chanteur. Et nous n'avons pas besoin de dire que c'est cette conception « galante » de la variation qui, vers le moment de l'histoire où nous sommes arrivés, était en train de se substituer, en Allemagne même, à l'idéal austère et savant des maîtres anciens de ce pays.

Mais cette invasion de la mode nouvelle ne s'était pas accomplie, d'abord, sans résistance ; et il est très curieux de voir comment les grands musiciens allemands d'alors, dans leurs premières séries de variations, sont encore restés fidèles à la conception de leurs devanciers, sauf d'ailleurs à y renoncer bientôt pour accepter la mode nouvelle. C'est ainsi que, à Salzbourg, vers 1770, Michel Haydn, dans une série de variations en *ut* sur un air de ballet de sa « Pastorale dramatique » : *Die Hochzeit auf der Alm*, s'est donné une liberté remarquable dans sa façon de modifier le thème. A Vienne, vers le même temps, le pianiste Steffan, — celui-là même dont nous parle Burney, et que les Mozart ont connu très intimement, — composait une série de variations plus libres encore sur une *Canzonetta* en *ut*, avec une alternance presque continuelle de variations majeures et mineures. Mais surtout il faut voir avec quelle hardiesse Joseph Haydn, dans la plus ancienne série connue de ses variations, — sur une *arietta* en *la*, avec dix-huit variations, publiées en 1771, — s'amuse à transformer, dès le début, la ligne mélodique de son thème, nous offrant, sous prétexte de « varier » celui-ci, une série de petits morceaux du caractère et de l'expression les plus opposés, depuis une valse viennoise jusqu'à un beau *lento* pathétique, en passant par d'étranges fantaisies modulées qui font penser déjà aux dernières variations de Beethoven. Évidemment le maître d'Esterhaz, se considérant comme obligé de produire des variations, ne s'est encore souvenu que des nobles leçons et exemples de ses prédécesseurs. Deux ou trois ans après, hélas ! cette résistance courageuse allait cesser ; et une nouvelle série de variations sur un menuet en *mi bémol*, parue en 1774, allait nous montrer Haydn se contentant d'orner et d'agrémenter son thème, ce qu'il ne devait plus cesser de faire pendant près de vingt ans.

Or, tandis que les variations de Mozart sur le *menuet de Fischer* nous apparaîtront, elles aussi, comme une longue série de répétitions d'un thème unique, sous de légers travestissements tout extérieurs, on ne peut jeter les yeux sur la petite série des variations de *Mio caro Adone* sans être aussitôt frappé de l'indépendance singulière avec laquelle la ligne mélodique du thème se trouve changée, et sa signification complètement altérée. Pas une des six variations, en fait, n'est proprement une répétition du thème, pouvant rappeler celui-ci sous les figures d'ornementation qui l'habillent; partout nous apercevons la même nouveauté d'inspiration qui anime la première série des variations de Joseph Haydn. D'où l'on ne doit, certes, pas conclure que nous prétendions voir, dans ces petites variations, autre chose que ce qu'elles sont, c'est-à-dire une œuvre aimable et légère, faite très rapidement, peut-être sur une commande, ou bien afin d'être jouée par Mozart lui-même dans une de ses « séances ». Le nombre restreint des variations, et celui, également assez restreint, des artifices de virtuosité désormais traditionnels, tout cela ne dénote point le manque d'expérience de Mozart, — à qui ses sonates de Milan ont rendu toute sa maîtrise de naguère dans l'art du clavecin, — mais prouve seulement qu'il s'agit ici d'un morceau écrit à la hâte et sans prétention. En soi, ces variations ne constituent que fort peu de chose, dans l'œuvre de Mozart ; et l'unique intérêt qu'elles aient pour nous est de nous montrer le jeune homme, sous l'action de Joseph Haydn et du goût viennois de 1773, se formant un idéal de la variation qui dérive encore des traditions anciennes de sa race.

Après l'exposé du thème, une première variation nous offre un charmant petit épisode d'inspiration toute « mozartienne », fort éloigné du menuet de Salieri, et dépourvu de tout caractère de difficulté [1]. La seconde variation, toute en triolets, est déjà plus « concertante », en même temps qu'elle se rapproche davantage du thème par un curieux rappel de la basse de celui-ci. Vient ensuite, suivant un usage que nous retrouverons toujours chez Mozart, une variation qu'on pourrait appeler « chantante » : un chant très simple et très pur à la main droite, accompagné d'un rythme continu de doubles croches en *basse d'Alberti*. Et Mozart, pour la première fois dans son œuvre de clavecin, introduit ici, durant une seule mesure, ce procédé désormais courant du *tempo rubato* qui consiste à opposer un rythme régulier de croches ou de doubles croches, dans l'une des parties, à des triolets dans la partie de l'autre main. La variation suivante contient des syncopes, quelques passages en octaves aux deux mains, et une série de trilles exigeant, eux aussi, une certaine habitude du clavecin. La cinquième variation, *adagio*, est de nouveau un chant de la main droite, avec un accompagnement en triples croches qui est, peut-être, le passage le plus difficile et le plus « concertant » de l'œuvre tout entière. Mais plus intéressante encore pour nous est la variation finale, où Mozart, non content d'accélérer le mouvement du theme et des premières variations, change encore le

1. Notons aussi que le thème, cette fois, a exactement reproduit le menuet chanté de Salieri, tandis que l'on verra plus tard le jeune homme introduisant volontiers de petits changements jusque dans les thèmes de ses variations, lorsqu'il empruntera ceux-ci à des œuvres étrangères.

rythme de menuet du thème en un rythme à deux temps. Cette transformation complète du thème dans la variation finale, et la présence d'une variation lente, et bientôt celle d'une variation mineure, seront, chez Mozart, d'un usage constant jusqu'à la fin de sa vie ; témoignant de l'embarras qu'éprouvera toujours son génie à s'accommoder de cet idéal « galant » de la variation que Joseph Haydn, lui, accueillera beaucoup plus volontiers, avec son génie plus fait d'ingéniosité que de flamme créatrice. Et, en fait, — nous pouvons bien le dire dès maintenant, — s'il est vrai que Mozart, dès l'année suivante, recommencera à pratiquer la variation tout « ornementale », telle qu'il l'a pratiquée naguère à La Haye, jamais cependant il ne pourra se résigner à en faire l'emploi quelque peu dégradant qu'exigera la conception parfaite du genre. Toujours son génie tendra à s'exhaler librement en des chants nouveaux, quelque soin qu'il apporte à s'imposer la contrainte du thème. Et tandis que le goût de la variation, plus tard, chez Beethoven, viendra évidemment de Haydn, c'est de Mozart que l'auteur des 33 *variations sur la valse de Diabelli* apprendra à ne considérer la variation que comme un prétexte à de libres fantaisies toutes personnelles.

Ajoutons enfin que, selon l'habitude nouvelle que désormais il adoptera pendant près d'un an, Mozart, après sa dernière variation, termine sa série par quelques mesures de *coda*. Quant aux nuances, dont il était infiniment prodigue dans ses sonates de Milan, elles ont dorénavant presque tout à fait disparu, à l'exception du mot *legato*, qui, chose curieuse, se retrouve dans toute son œuvre de piano, depuis les premières sonates et variations de son enfance jusqu'à ses merveilleuses variations de 1791.

DIX-NEUVIÈME PÉRIODE

LE GRAND EFFORT CRÉATEUR

(SALZBOURG, OCTOBRE 1773-MAI 1774)

Depuis le jour où Mozart est rentré à Salzbourg, au début d'octobre 1773, jusqu'au jour où, en décembre 1774, il a été mandé à Munich pour y écrire un opéra bouffe, nous nous retrouvons, une fois de plus, sans l'ombre d'un document authentique qui nous renseigne sur les événements de sa vie. Sa sœur, Nissen, ses biographes ultérieurs, sont muets sur cette longue et fructueuse année, dont l'histoire nous est racontée seulement par les œuvres musicales qui en sont résultées. Mais celles-ci n'ont pas seulement pour nous l'intérêt d'être nombreuses, et de nous révéler ainsi, dans les genres les plus divers, la croissante richesse du génie de Mozart : beaucoup d'entre elles, en outre, se trouvent datées, ou bien nous laissent voir avec une évidence absolue le moment précis de leur composition. De telle sorte qu'il nous est possible de suivre de très près, et quasi de semaine en semaine, les détails de l'évolution qui s'est produite, durant cette période, dans le goût et la manière du jeune homme.

Encore cette période, allant depuis le retour de Vienne, en octobre 1773, jusqu'au départ pour Munich en décembre 1774, se partage-t-elle très nettement, pour nous, en deux autres, dont l'une nous fait voir Mozart méditant et développant les leçons qu'il a reçues à Vienne, tandis que l'autre, — environ depuis le mois de mai 1774, — nous le montre commençant déjà à subir l'influence de ce nouvel esprit *galant* qui, désormais, ne cessera plus de régner dans son œuvre jusqu'à la date de son départ pour Mannheim et Paris.

Comme nous venons de le dire, la première de ces deux périodes nous apparaît presque entièrement consacrée, par le jeune Mozart, à pousser plus avant dans les chemins où l'ont fait entrer, pendant la période précédente, la fréquentation personnelle des maîtres viennois et l'étude de leurs œuvres. Tel nous avons trouvé Mozart à Vienne, lorsqu'il y composait sa *Sérénade pour Andretter*, et tel nous allons le retrouver dans la plupart des ouvrages qu'il écrira avant le

printemps de 1774. On pourrait même dire que la période que nous avons maintenant à examiner a été simplement une suite directe de la période viennoise précédente, si, dès ce moment, une influence nouvelle, celle de Michel Haydn, ne venait s'adjoindre à celles de Joseph Haydn et des maîtres viennois, sans d'ailleurs apporter aucun changement essentiel au style naguère adopté par le jeune homme sous l'action de ces maîtres.

Tout de même que naguère à Vienne, la production de Mozart, pendant cette période nouvelle, restera surtout instrumentale ; et cette production nous révélera, tout ensemble, les mêmes caractères généraux et l'emploi des mêmes procédés que nous avons eu l'occasion de définir à propos de la susdite sérénade et des quatuors viennois.

Par opposition aux périodes de *galanterie* qui vont suivre, le trait le plus frappant des œuvres de Mozart pendant la présente période, autant et peut-être plus encore que pendant celle de Vienne, sera une tendance à concevoir la musique comme un art très grand, très noble, très sérieux, et capable d'être adapté aux fins poétiques les plus hautes. A l'exemple de Joseph Haydn, de Gassmann, et du jeune Vanhall, leur élève salzbourgeois ne craindra pas de créer des œuvres étendues et développées, ni d'approprier leur portée expressive aux vastes dimensions qu'il leur donnera. Ses symphonies, son remaniement du quintette composé avant son départ pour Vienne, son concerto de piano, ses chœurs et entr'actes pour la tragédie de *Thamos*, tout cela aura une ampleur de formes et une intensité de signification que jamais encore nous n'aurons constatées au même point dans son œuvre, et qui, surtout, contrasteront de la façon la plus complète avec l'élégance légère et un peu superficielle de la plupart des compositions de Mozart au cours des périodes suivantes. Et nous verrons que, pour adapter son art à ce grand idéal esthétique, Mozart continuera de recourir aux mêmes moyens que déjà, à Vienne, il s'est constitué suivant l'exemple de Joseph Haydn et des maîtres locaux. L'usage fréquent du contrepoint, le traitement des finales en « morceaux de sonate », — au lieu des finales en *rondo* des périodes précédentes comme des suivantes, — la réintroduction du premier sujet après le second, dans chaque morceau, et l'addition, à chaque morceau, d'une longue *coda* avec double reprise, ce ne sont là qu'un petit nombre des procédés de toute sorte qui, pour les œuvres que nous allons analyser comme pour celles du chapitre précédent, contribueront à revêtir l'art du jeune homme d'un caractère tout particulier d'élévation, de dignité, et d'imposante beauté musicale. Toujours nous y sentirons un poète qui, enthousiasmé tour à tour par les vieux maîtres italiens et par ce qu'on pourrait appeler le « romantisme » viennois de ces courtes années comprises entre l'*Alceste* de Gluck et l'invasion de la *galanterie*, s'est proposé

de faire servir la musique à traduire les émotions les plus profondes de son cœur, et vraiment à créer, sous la forme d'une symphonie ou d'un quintette à cordes, quelque chose d'équivalent aux grands drames romantiques des écrivains allemands de la même période.

Parmi ces procédés que nous avons suffisamment définis à propos des œuvres de la période viennoise pour qu'il ne soit plus besoin de les analyser de nouveau ici, il y en a deux qui, cependant, méritent de nous arrêter un instant au passage, en raison de leur emploi à peu près constant dans toutes les œuvres qui vont nous occuper : à tel point que la présence de ces procédés dans une œuvre non datée pourrait être considérée comme un signe distinctif, permettant de rapporter l'œuvre à cette période. Le premier est ce que nous avons nommé, tout à l'heure, la réintroduction du premier sujet après le second. Parfois Mozart, comme il l'a fait dans sa *Sérénade pour Andretter*, ramène expressément le début même du premier sujet après l'exposé du second : mais, le plus souvent, c'est la ritournelle du premier sujet, le passage qui suit l'exposition mélodique de l'idée initiale, c'est ce passage qui reparaît, plus ou moins transformé, après que Mozart nous a présenté son second sujet, d'ailleurs très nettement séparé du premier. Méthode empruntée, ainsi que bien d'autres, aux grandes symphonies romantiques de Joseph Haydn (et, par exemple, à celle qui a reçu le surnom de *Mercure*) : mais tandis que Joseph Haydn ne l'emploie que de temps à autre, Mozart, lui, va en faire usage avec l'insistance passionnée qu'il apporte toutoujours à se servir de tel ou tel moyen dont il s'est engoué.

Quant à l'autre procédé, c'est celui de la double reprise, et suivie d'une longue *coda*. Ici, en vérité, Mozart n'imite plus autant Joseph Haydn et les Viennois que son maître salzbourgeois Michel Haydn ; et cette apparition presque constante d'une *coda* séparée, à la fin de chaque morceau d'une symphonie ou d'une sonate, tout en ayant pour objet de réaliser l'idéal viennois d'une musique plus étendue et plus travaillée que dans l'art italien ou français du temps, n'en est pas moins toujours, chez Mozart, comme l'empreinte spéciale de la soumission du jeune homme à l'influence du plus jeune des deux Haydn. Car tandis que Joseph, avec la merveilleuse diversité de son génie durant la première période de sa carrière, ne faisait emploi de *codas* séparées qu'une fois par hasard, et préférait même introduire ces *codas* dans la seconde partie des morceaux, après un point d'orgue, pour être reprises avec la seconde partie tout entière, nous rencontrons de tout temps, dans les œuvres un peu soignées de Michel Haydn, cette pratique d'une *coda* séparée du reste du morceau par des barres de reprise ; et c'est certainement à l'imitation du maître de Salzbourg que plusieurs fois déjà, en 1772 comme en 1773, nous avons vu Mozart procéder, çà et là, de la même façon. Maintenant, dans ses œuvres de la période où nous allons

entrer, il appliquera ce procédé avec une constance extraordinaire, ajoutant des *codas* à chacun des morceaux de ses symphonies, ainsi qu'à d'autres compositions instrumentales qu'il aura à produire, en attendant que, au début de la période suivante, nous voyions chez lui les *codas* s'espacer, et bientôt disparaître tout à fait sous l'avènement d'un goût et d'un style nouveaux.

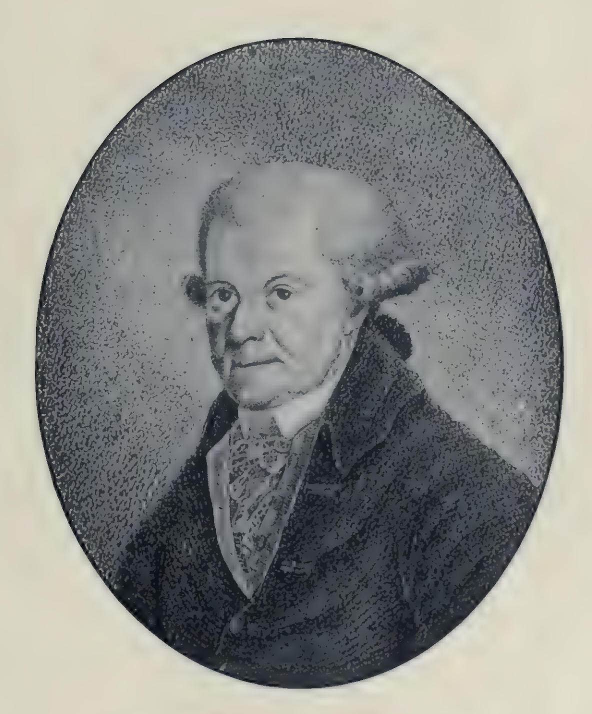
L'influence de Michel Haydn sur le jeune Mozart, d'ailleurs, se manifeste à nous de bien d'autres façons encore que par cet emploi du système des *codas;* et l'on peut dire, en vérité, que c'est durant cette période que Mozart, à travers toutes les préventions professionnelles dont nous savons qu'il a été nourri par son brave homme de père, s'est pleinement rendu compte, pour la première fois, de la valeur artistique du maître et confrère qu'un heureux hasard avait fait demeurer dans son voisinage. Autant l'imitation de Michel Haydn, jusqu'ici, nous est apparue timide et passagère, autant elle va désormais devenir immédiate, au point que nous découvrirons entre l'œuvre des deux maîtres un parallélisme à peu près continu, et que sans cesse nous apercevrons Mozart marchant de pas en pas sur les traces de Michel Haydn. Mais au reste, cette imitation a commencé déjà dès avant le départ pour Vienne; et nous avons vu comment le jeune homme, revenant d'Italie, s'est empressé de composer un quintette à cordes sur le modèle de celui qu'avait composé Michel Haydn, quelques mois auparavant. Durant la période qui nous occupe à présent, nous aurons à signaler trois ouvrages de Mozart directement inspirés de travaux contemporains de Michel Haydn : la remise au point du quintette du printemps passé, et la composition de deux symphonies en *ut* et en *la.* Plus tard, ce sera presque à tout instant que, étudiant une œuvre nouvelle de Mozart, nous la verrons précédée par une œuvre équivalente de son grand confrère salzbourgeois.

Il convient donc que nous essayions de définir brièvement ici le talent et le style de ce nouveau maître qui, après Schobert et Chrétien Bach, va exercer à son tour une action profonde et ineffaçable sur le génie du jeune Mozart : contribuant, en quelque sorte, lui aussi, à former son âme pour toujours, tandis que des maîtres plus hauts, tels que Joseph Haydn, n'ont jamais laissé sur lui qu'une empreinte superficielle. ne lui fournissant que des principes esthétiques ou surtout des procédés d'expression. Et cette différence dans l'action sur lui de ces divers maîtres tient peut-être, en partie, à l'occasion qu'a eue Mozart d'entrer personnellement en contact avec Michel Haydn, comme jadis avec Schobert et Chrétien Bach : mais la véritable explication du pouvoir que ces trois hommes ont eu sur lui, il faut évidemment la chercher à une source plus profonde, dans la ressemblance intime du tempérament de ces maîtres avec le sien propre.

Le frère cadet de Joseph Haydn était né en 1737. Tout enfant, il était venu rejoindre son frère dans l'école de chant et de musique qui dépendait de la maîtrise de la cathédrale de Vienne ; et lui aussi avait subi la rigoureuse discipline du vieux contrapuntiste Reutter, qui lui avait donné, pour la vie, une pratique approfondie de la langue musicale. A vingt ans, en 1757, il était devenu maître de chapelle à Grosswardein, en Hongrie, où ses compositions religieuses et profanes avaient commencé à lui valoir une célébrité presque égale à celle de son frère aîné. Et depuis 1762 il n'avait plus cessé d'habiter Salzbourg, où il exerçait les fonctions de « compositeur et maître de concert de la Cour », comme aussi celle de premier organiste de la cathédrale. Sa renommée, en vérité, s'était désormais sensiblement effacée, devant les progrès de celle de son frère Joseph : mais sa production musicale, depuis les dix années de son installation à Salzbourg, s'était poursuivie sans interruption, et la présence de dates sur un grand nombre de ses manuscrits nous permet aujourd'hui, assez exactement, de nous rendre compte des changements accomplis dans ses idées comme dans son style.

Ces changements, d'ailleurs, sont beaucoup moins considérables que ceux que nous rencontrons, durant la même période, dans les œuvres de son frère aîné et du jeune Mozart. Le plus important est, aux environs de 1772, une velléité de romantisme rappelant celles qui se révèlent à nous, dans ce temps, chez presque tous les maîtres de l'école autrichienne : mais encore cette velléité même est bien loin de se traduire, chez lui, d'une façon aussi pathétique et vigoureuse que, par exemple, chez son frère Joseph. Un choix plus fréquent de tonalités mineures, quelques plaintes fugitives comme celle qui ouvre le premier morceau d'un quatuor en *sol mineur* de la Bibliothèque de Vienne : à cela se borne, pour le moment du moins, la crise romantique de Michel Haydn. Et pour tout le reste, pour l'invention des idées, comme pour leur mise en œuvre, on peut dire que le maître salzbourgeois n'a presque pas varié, depuis sa grande symphonie en *la* de 1763 jusqu'au jour où, en décembre 1774, il a écrit son admirable quintette en *sol*. Ou plutôt, il n'a pu manquer, lui aussi, de subir l'influence du goût nouveau, qui entraînait de plus en plus toute la musique allemande vers la « galanterie », et il est bien certain, notamment, que ses œuvres de 1773 diffèrent de celles de 1763 au point de vue de la séparation des sujets et des effets d'instruments à vent : mais, sous tout cela, le génie naturel de Michel Haydn a toujours été si porté vers ce que l'on appelait alors la « galanterie » que ces menues transformations se sont effectuées en lui à peu près insensiblement, réalisant de plus en plus, pour ainsi dire, un idéal artistique qui déjà se trouvait indiqué dès les premières œuvres du jeune musicien.

Disons-le tout d'abord, et d'une manière générale : le malheur de



MICHEL HAYDN

D'après une gravure de Schrœter.

Michel Haydn a été d'unir à son génie propre une sorte d'indolence, ou même de paresse, qui l'a toujours empêché d'exercer et de développer ce génie autant qu'il aurait dû. Condamné à une production abondante, le maître salzbourgeois ne s'est pas suffisamment défié de sa facilité ; et bien rares sont chez lui, durant cette période qui nous occupe, des œuvres qui, comme le susdit quintette en *sol* de décembre 1773, nous donnent pleinement l'impression d'une beauté à la fois très riche et tout à fait parfaite. D'ordinaire, l'élaboration des idées ne répond pas, dans son art, au charme délicieux de leur invention ; non pas que chacun de ses morceaux n'abonde en recherches et trouvailles infiniment précieuses, chromatismes d'une sensualité exquise, savantes et audacieuses figures de contrepoint, altérations imprévues d'un contour mélodique : mais tout cela ne survient, trop souvent, qu'au hasard de l'inspiration, sans que nous sentions, chez Michel Haydn, cette conscience et cette énergie créatrices qui, merveilleusement déployées dans l'œuvre de Joseph Haydn se retrouvent toujours aussi, quoique à un degré plus variable, chez le jeune Mozart.

De telle sorte que ce dernier, avec son amour passionné de son art, n'a pas eu de peine à dépasser tout de suite son éminent confrère et maître, sous le rapport de la mise au point de ses idées musicales. Lorsque nous comparerons, dans ce chapitre et dans les suivants, une œuvre instrumentale ou vocale de Mozart avec l'œuvre contemporaine de Michel Haydn dont elle aura été directement inspirée, toujours nous constaterons que le produit de l'élève contient, pour ainsi dire, plus de musique, une portée expressive plus haute et une réalisation plus parfaite, que n'en contenait son modèle immédiat : sans compter un certain don mystérieux de vie artistique, qui, toujours, nous fera apparaître l'œuvre de Mozart comme un seul et même ensemble, tandis que les plus belles compositions de Michel Haydn ne seront encore qu'une suite de morceaux séparés, et, à l'intérieur de chaque morceau, une suite d'exquises ou savantes idées également dépourvues d'unité profonde. Mais, cela bien établi, il n'est pas douteux que jamais, durant toute sa vie, Mozart n'a rencontré un homme dont le génie fût si singulièrement proche du sien, ni dont l'œuvre dût exercer sur lui une influence à la fois aussi vive et aussi durable. Jusqu'au terme de sa carrière, l'auteur de la *Flûte enchantée* et de l'*Ave verum* est resté l'élève et l'imitateur du vieux Michel Haydn.

C'est que d'abord celui-ci, tout de même que Mozart, était par nature, essentiellement, un poète. Lui aussi, toujours il concevait les choses sous le seul aspect de la pure beauté. Jusque dans ses compositions les plus négligées, la ligne mélodique nous fait voir chez lui une grâce et une douceur délicieuses, qui se retrouvent aussi dans ses procédés, et prêtent, par exemple, à ses quatuors et quin-

tettes, l'apparence singulière comme d'œuvres de Mozart d'où serait absente, seulement, l'âme de Mozart. Autant le souci de l'expression, chez le frère aîné de Michel Haydn, a toujours été supérieur à l'invention de mélodies, de rythmes, et de modulations d'une véritable beauté, autant, chez le frère cadet, il semble que la beauté poétique ait, de tout temps, jailli sans effort, une beauté souvent un peu monotone, enfermée dans des limites assez étroites, mais la plus adorablement fraîche, limpide, et « galante » qui se pût rêver.

Cette beauté, Mozart l'a-t-il expressément empruntée à Michel Haydn, ou bien les deux maîtres l'ont-ils puisée ensemble à une même source, l'un et l'autre adaptant leur génie poétique intime à l'atmosphère musicale où ils avaient à vivre ? C'est une question à laquelle nous serions en peine de répondre bien exactement. Certes, les œuvres de la première enfance de Mozart, avant que celui-ci connût Michel Haydn, nous offrent déjà maints traits que nous aurions été tentés d'attribuer à l'influence du maître salzbourgeois si nous n'avions point su la date et les circonstances de leur production. Mais comment ne pas supposer, d'autre part, que le jeune garçon, depuis le jour où il a pu connaître la musique de Michel Haydn, ne s'en soit pas nourri et imprégné à son insu presque malgré lui, tirant ainsi de cette œuvre, en quelque sorte, le complément de ce langage musical qu'avaient commencé à former, chez lui, les œuvres et le commerce familier de Schobert et de Chrétien Bach ? Ces deux maîtres lui avaient donné quelque chose comme son vocabulaire, pour l'usage courant de toute sa vie musicale : mais nous pouvons être assurés que l'habitation à Salzbourg auprès de Michel Haydn a eu pour effet, ensuite, d'enrichir sensiblement ce vocabulaire, comme aussi de donner au jeune garçon ce qu'on pourrait nommer l' « accent » de son expression artistique, c'est-à-dire le ton général où sont venus prendre place les mots appris naguère à Paris et à Londres. La ressemblance de ce ton est si grande, dans l'œuvre de Mozart et dans celle de Michel Haydn, qu'il n'est vraiment pas possible d'admettre une coïncidence fortuite. Seule, la pensée traduite sous cette forme commune par les deux hommes, seule cette pensée a toujours différé entre eux : ou plutôt ce n'est pas qu'elle ait proprement « différé », mais toujours la pensée de Mozart a été infiniment plus étendue et plus variée que celle de son modèle, unissant à un ordre d'idées qu'elle avait en commun avec celle-là un monde infini d'autres idées dont jamais le simple et charmant Michel Haydn n'a pu s'aviser.

Et cependant, nous pouvons aller plus loin, dans l'affirmation de la dette contractée par Mozart envers Michel Haydn. Si la pensée du plus jeune des deux maîtres a toujours incalculablement dépassé en portée comme en amplitude celle du plus âgé, c'est cependant à ce dernier que Mozart a dû l'un des modes les plus parfaitement

beaux de sa création artistique : ces pures et idéales rêveries qui flottent doucement dans un bon nombre de ses *andantes* et *adagios* instrumentaux, comme aussi dans telles scènes de ses opéras, rêveries tout angéliques et célestes en vérité, parfumées d'une grâce surnaturelle. Ces morceaux, — il faut le noter, — ne nous sont point apparus, dans son œuvre, jusqu'au moment de sa vie où nous sommes arrivés. Au plus fort de sa crise romantique, dans ses quatuors et ses sonates de Milan, jamais nous ne l'avons vu revêtant son émotion d'une forme analogue, par exemple, à celle des *adagios* de ses célèbres symphonie et quintette en *sol mineur;* et aucune scène de ses opéras italiens ne nous a rien montré, non plus, d'équivalent au quintette du premier acte de *Cosi fan tutte*, ou aux trios des dames et des pages de la *Flûte enchantée*. Or, ce genre de morceaux va maintenant commencer à prendre place dans sa musique. Déjà une sérénade du milieu de 1774, mais surtout un grand nombre de compositions des deux années suivantes, nous présenteront des types très caractéristiques de ces rêveries, qui deviendront ensuite comme la fleur enchantée de son inspiration musicale jusqu'au dernier jour. Ce n'est donc pas sous l'effet d'une rencontre de hasard que le jeune homme, ici, aura employé le même mode d'expression que son aîné Michel Haydn : car celui-ci s'est servi depuis longtemps, — on pourrait même dire depuis ses débuts, — d'une forme tout à fait pareille à celle de ces rêveries de Mozart, réalisation suprême de tout ce que son génie de poète renfermait de plus pur et de plus profond. Sur ce point, il a bien été le maître de Mozart ; sa leçon n'a pas consisté seulement à approvisionner son élève de simples formules de langage. Et il y aurait encore bien d'autres éléments artistiques, notamment sur le terrain de la musique religieuse, que nous pourrions assigner directement à Michel Haydn, dans l'œuvre de Mozart : mais l'analyse détaillée des compositions de celui-ci nous en fournira, plus d'une fois, l'occasion : sans compter que souvent, dans les chapitres ultérieurs, nous aurons à considérer de plus près les rapports des deux maîtres sur ce terrain de l'art religieux où Michel Haydn a excellé bien plus encore que dans la musique instrumentale, mais où Mozart ne s'est mis à l'imiter qu'après la fin de la période qui nous occupe maintenant.

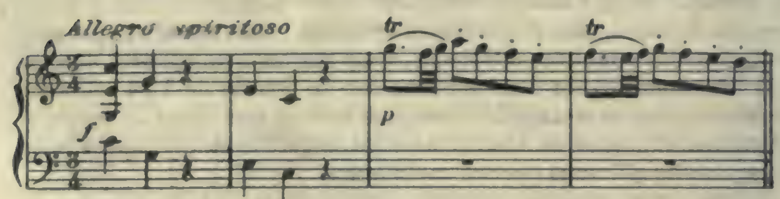
Durant cette période, comme nous l'avons dit, l'influence de Michel n'a fait encore que s'ajouter, dans l'esprit du jeune homme, aux leçons rapportées de son séjour à Vienne. Nous le verrons sans doute, à tout instant, prendre occasion d'une œuvre de Michel Haydn pour composer un ouvrage semblable, ou bien emprunter à son grand confrère le système des *codas*, ou même l'imiter plus directement encore dans tel ou tel passage : mais l'idéal qui continuera à dominer sa création artistique restera toujours, jusqu'au bout de la période, ce noble et grand idéal de musique à la fois savante et

pathétique dont le goût s'est trouvé stimulé en lui par l'étude, à Vienne, de l'œuvre des Gluck et des Joseph Haydn, voire des Gassmann et des Vanhall. Et cette préoccupation d'un objet très haut donnera à l'ensemble de sa production, durant cette période, un caractère d'autant plus saisissant qu'il contrastera davantage avec l'objet nouveau poursuivi pas Mozart au cours des périodes suivantes. Non seulement les trois symphonies en *ut*, en *sol mineur*, et en *la*, le premier concerto de piano, les entr'actes et chœurs de *Thamos* auront de quoi nous émouvoir par leur importance et leur signification propres, avec une portée supérieure à celle de la plupart des ouvrages que nous avons analysés jusqu'ici : mais le lecteur devra se souvenir, en les examinant, qu'ils constituent, en quelque sorte, pour de longues années, l'adieu de Mozart à une conception de son art dont va le détourner bientôt l'invasion de la nouvelle mode « galante », renforcée encore, peut-être, par un contact plus étroit avec le génie et la manière de Michel Haydn. Les symphonies, notamment, disparaîtront bientôt tout à fait de l'œuvre de Mozart, et surtout en disparaîtra, durant plus de deux ans, ce magnifique et touchant désir d'expression passionnée que nous avons vu s'allumer dans le cœur du jeune homme sous la révélation du vieux génie italien, et puis se raviver, et revêtir une forme plus « moderne », au spectacle du mémorable effort romantique de l'école viennoise.

191. — *Salzbourg, novembre* 1773.

Symphonie en ut, pour deux violons, deux altos, deux hautbois, deux cors, trompettes et timbales [1], violoncelle et basse.

K. 200.
Ms. dans une collection viennoise.



Allegro spiritoso. — Andante (en fa). — Menuetto allegretto et trio (en fa). — Presto.

La date de cette symphonie, comme celle de toutes les œuvres d'orchestre écrites par Mozart entre son dernier retour d'Italie et son

1. La partition publiée de la symphonie ne contient pas les parties de timbales : mais une feuille autographe de ces parties se trouvait jadis parmi les manuscrits achetés par André.

départ pour Paris en 1777, a été effacée sur le manuscrit. On a prétendu lire, sous le grattage : « novembre 1774 » ; mais la différence absolue de cette symphonie avec les œuvres authentiques de la fin de 1774 suffirait à rendre impossible une date aussi tardive, tandis que, d'autre part, tous les éléments du n° 191 le rattachent de la façon la plus expresse aux œuvres composées par Mozart durant son séjour à Vienne ou au lendemain de son retour. Si donc la symphonie a été composée en « novembre », ce ne peut être qu'en novembre 1773 ; et le fait est qu'elle se place tout naturellement à cette date, étant comme un intermédiaire entre la sérénade viennoise pour Andretter et les grandes symphonies en *sol mineur* et en *la* écrites dans les premiers mois de 1774. Conçue exactement de la même façon que ces deux symphonies, elle nous fait voir cependant un procédé que les symphonies susdites ne nous montrent plus, et qui nous est apparu déjà dans la sérénade viennoise : ce procédé de la *fausse rentrée* que Mozart a emprunté à Joseph Haydn, mais pour cesser bientôt, à jamais, d'en faire usage. Aussi croirions-nous volontiers que cette symphonie en *ut* a été, tout au moins, commencée à Vienne, et que la date de « novembre » 1773, si vraiment elle se lisait sur le manuscrit, ne désignait que l'achèvement de l'ouvrage, ou peut-être même son exécution. Cette hypothèse nous est encore confirmée par l'emploi, en tête du premier morceau, des mots *allegro spiritoso*, employés par Mozart, à trois reprises, pendant la période du printemps de 1773 et qui vont désormais disparaître pour toujours, sauf à être bientôt remplacés (dans la symphonie en *la* n° 197) par ceux d'*allegro con spirito*.

Quoi qu'il en soit, cette symphonie nous offre déjà tous les traits distinctifs de l'œuvre de Mozart pendant l'importante période que nous étudions. Tout d'abord, elle nous frappe, en comparaison des précédentes, par son étendue, l'ampleur de ses formes, et la vaste portée expressive que nous y découvrons. Non seulement Mozart recommence à élargir le cadre de sa symphonie en y introduisant un grand menuet : chacun des morceaux est, en outre, sensiblement plus long que dans les symphonies antérieures, et allongé encore par une reprise complète de la seconde partie, à laquelle succède une *coda* également assez étendue. Ce système des doubles reprises suivies de *codas*, emprunté par Mozart à Michel Haydn, et employé déjà dans la sérénade d'Andretter, va se retrouver désormais dans presque tous les morceaux que produira Mozart durant cette période.

Au reste, ce n'est pas seulement dans les dimensions de la symphonie que se manifeste à nous la grandeur de l'idéal artistique poursuivi maintenant par le jeune Mozart. Dans le choix des idées comme dans leur traitement, nous sentons une tendance très marquée à élargir les limites de la simple *ouverture*, pour donner à la symphonie un caractère plus élevé de valeur et de signification artistiques. C'est ainsi que le finale, au lieu de n'être qu'un *tempo di menuetto* ou un *rondo*, à la manière italienne, non seulement nous offre, de nouveau, la forme plus relevée d'un grand morceau de sonate, mais commence déjà à revêtir une importance expressive pour le moins égale à celle du premier *allegro*. Et, pareillement, il n'est pas douteux que Mozart ait eu en vue, à la fois, l'extension et le rehaussement du genre de la symphonie en

empruntant, — comme il l'a fait dans tous les morceaux du nº 191 ainsi que des deux symphonies suivantes, — le procédé qui consiste à rappeler le premier sujet, ou tout au moins la ritournelle de celui-ci, après l'exposition du second sujet. Ce procédé, nous l'avons dit déjà, était alors familier aux maîtres viennois : et tandis que Joseph Haydn, fidèle encore à l'esprit ancien, ramenait volontiers son premier sujet lui-même après la courte idée nouvelle qui lui servait de second sujet, d'autres musiciens viennois, tels que Vanhall, tout en séparant beaucoup plus nettement les deux sujets, avaient coutume d'établir entre eux le lien d'une ritournelle commune, ou bien contenant des parties communes. Chose curieuse : c'est désormais à cette seconde méthode que va s'arrêter le jeune Mozart, après avoir employé la première dans sa sérénade viennoise d'août 1773. Ici, comme dans les deux symphonies qui vont suivre, la liaison des sujets se fera par le retour des mêmes figures dans les longues ritournelles accompagnant chacun d'eux.

Mais il est certain, d'autre part, que cette tendance du jeune homme à « faire grand » ne lui a pas aussi pleinement réussi, dans la première de ses trois symphonies de la présente période, que dans les deux autres. Malgré tout ce que le ton d'*ut majeur* comportait déjà pour lui de puissant et de majestueux, — ainsi que nous le prouve, par exemple, l'admirable symphonie italienne nº 157, aucun des quatre morceaux du nº 191, si ce n'est peut-être le merveileux menuet, ne s'élève encore sensiblement au-dessus du niveau expressif des aimables symphonies des périodes précédentes ; et peut-être cette disproportion entre l'appareil extérieur de l'œuvre et son contenu tient elle à ce que le jeune homme, en concevant sa symphonie, aura subi l'influence d'une symphonie dans le même ton d'*ut* composée, quelques mois auparavant, par son nouveau maître Michel Haydn. Le fait est que, chez Mozart comme chez Michel Haydn, le caractère dominant est une élégance brillante et un peu vide, rappelant encore beaucoup le style de l'ouverture italienne, sous les nombreux souvenirs de rythmes viennois qui apparaissent, çà et là, dans la trame musicale.

Quant à la réalisation technique de la symphonie, nous y découvrons, à chaque instant, une alternance de procédés tout italiens. vestiges des manières précédentes du jeune homme, et d'autres procédés tout allemands, empruntés par lui aux maîtres viennois. Ainsi les fréquentes répétitions, le rôle prépondérant assigné par endroits au premier violon, le style théâtral de maintes ritournelles, tout cela relie encore la symphonie aux ouvertures écrites par Mozart pendant et après son séjour à Milan. Mais, d'autre part, la liaison susdite entre les sujets, l'élaboration très poussée des *développements*, les écarts des violons, la grande liberté des altos et de la basse, ce sont autant de traits distinctifs de la symphonie viennoise d'alors, pour ne rien dire de procédés secondaires tels qu'un usage constant de notes redoublées, dont nous rencontrons chez Vanhall des échantillons tout semblables à ce que nous allons trouver dans l'œuvre entière de Mozart durant cette période. Le contrepoint, également, sans être porté aussi loin que dans les quatuors viennois, continue à tenir sa place dans le langage orchestral : soit que les deux violons s'imitent entre eux, ou que, à la façon

de Joseph Haydn, ils s'unissent pour dialoguer, en imitation, avec le groupe des altos et de la basse. Enfin les instruments à vent conservent, dans chacun des morceaux, de petits *soli* caractéristiques qui font songer encore à l'importance des parties des vents dans les œuvres orchestrales de la période antérieure au voyage de Vienne : mais déjà ces *soli* sont plus rares et plus exceptionnels, en attendant que, dans les symphonies suivantes, Mozart se borne à employer les vents pour enrichir et colorer l'ensemble symphonique, sauf à tirer un parti toujours plus heureux des ressources propres de ces instruments.

Dans le premier morceau, les deux sujets sont séparés de la façon la plus nette, mais la ritournelle du second est manifestement comme une variation de celle du premier. Le *développement*, rattaché à la première partie par une transition nouvelle à l'unisson, suivant le procédé que nous ont montré déjà la *Sérénade pour Andretter* et le finale de la symphonie viennoise n° 187, débute par une reprise, à la basse, du premier sujet, suivie d'un assez long travail sur le rythme de ce sujet ; et Mozart, avant la *rentrée*, se croit encore tenu de rappeler aussi son second sujet, comme il l'a vu faire, presque toujours, à Joseph Haydn. Ce *développement* est d'ailleurs, tout entier, comme pénétré du génie de Joseph Haydn ; ou plutôt son intention est manifestement inspirée de ce maître, toujours préoccupé d'employer ses *développements* à une élaboration thématique des idées précédentes : mais Mozart est déjà bien lui-même par la façon incomparable dont il anime, rehausse, et agrandit ses idées précédentes, dans l'élaboration de son *développement*. La *rentrée*, ensuite, reproduit complètement toute la première partie, en y ajoutant même deux mesures nouvelles. Mozart a décidément renoncé au procédé de Joseph Haydn imité par lui dans sa sérénade viennoise, et consistant à ne reprendre, dans la *rentrée*, que la seconde exposition du premier sujet. Et quant à ce qui est des changements apportés dans la rentrée, on peut dire que désormais, pendant cette période et la suivante, le procédé de Mozart demeurera constant : rentrée toute pareille du premier sujet, mais altération expressive et parfois extension du passage qui suit immédiatement la première idée; puis, reprise textuelle du reste du morceau. Mais après la rentrée de la ritournelle complète du second sujet, reparaît le premier sujet, dans le ton principal, une fois de plus, de façon à amener la *coda*, séparée de la seconde partie du morceau par des barres de reprise, et d'ailleurs relativement assez courte, toute composée d'une petite cadence finale. A noter, dans le second sujet, un charmant dialogue des hautbois avec le quatuor, qui est, du reste, le seul passage du morceau où les vents ne se bornent pas à doubler ou à soutenir les cordes.

L'*andante*, lui aussi, est fait de deux sujets distincts, mais dont le premier, ayant le caractère d'un petit *lied* populaire allemand, se trouve exposé sous une double forme, à la manière de Joseph Haydn. Le second sujet, lui, est d'un rythme très original, encore accentué par les réponses en imitation du second violon au premier. Après quoi Mozart, dans ce morceau, comme dans le précédent et dans l'*allegro* final, unit ses deux sujets en donnant au second une ritournelle semblable à celle du premier. Vient ensuite un court *développement* qui

s'ouvre, de la façon la plus imprévue, par une tenue des hautbois et des cors, imposant comme un arrêt brusque au rythme précipité de la ritournelle précédente ; et puis ce rythme recommence à se dérouler, dans le *développement*, parmi des modulations mineures d'un effet non moins singulier. Inutile d'ajouter que, dans la *rentrée* qui suit, l'unique changement porte sur la seconde partie du premier sujet, et que le morceau s'achève, à son tour, par quelques mesures de *coda*, qui d'ailleurs continuent pour ainsi dire à se jouer légèrement avec la figure de la ritournelle, et aboutissent à une intervention inattendue des vents, venant tout à coup se joindre au quatuor pour soupirer les dernières notes. Tout le morceau, en somme, est semé d'inventions piquantes, parmi des modulations chromatiques déjà profondément « mozartiennes », et jamais encore aucun mouvement lent, dans les symphonies précédentes, ne nous a fait voir un ensemble de procédés aussi proches de ce que nous offriront, plus tard, les œuvres de la pleine maturité du maître.

Mais ce pressentiment de l'œuvre future de Mozart, que nous trouvons dans l'*andante* de la symphonie, n'est rien en comparaison de celui qui apparaît dans le menuet suivant. Ou plutôt, ce n'est plus une promesse du plein génie de Mozart que nous rencontrons devant nous : le maître des symphonies de 1788 se révèle déjà tout entier à nous dans la conception, sinon tout à fait dans la réalisation, de cet admirable menuet, bien digne d'être regardé comme une première esquisse du menuet de la symphonie de *Jupiter*, de même que, bientôt, le menuet d'une symphonie en *sol mineur* contiendra en germe tous les éléments du fameux menuet écrit, quatorze ans plus tard, pour une autre symphonie dans le même ton. Ampleur du rythme et beauté chantante de la ligne mélodique, unité profonde des idées, richesse et variété des modulations, tout cela assigne à ce menuet le rang le plus haut entre tous ceux de l'œuvre instrumentale du jeune homme jusqu'à son départ définitif de Salzbourg. Après une longue phrase qui occupe toute la première partie (dans le menuet propre), la seconde partie débute par un passage qui n'est encore qu'une suite de cette phrase précédente, un véritable *développement* sur le premier sujet du morceau ; et lorsque ce premier sujet reparaît, dans la *rentrée*, amenant une reprise complète de la première partie, — suivant l'habitude viennoise, — il faut voir avec quel art le jeune maître le varie, pour en approfondir la signification expressive. Et ce n'est pas tout : s'étant mis décidément à concevoir son menuet comme un morceau symphonique, Mozart, à cette *rentrée* variée, ajoute encore une longue *coda*. Sans compter tout ce qu'il y aurait à dire de l'entente, déjà très « moderne », de l'instrumentation, où le groupe des deux violons trouve en face de soi les altos, les basses, et les cors eux-mêmes, comme autant de voix distinctes et indépendantes, chacune procédant à son rôle avec une maîtrise à la fois très discrète et très sûre. Le trio, en vérité, est beaucoup plus court, et d'allure plus modeste. S'inspirant de la méthode de Joseph Haydn et des maîtres viennois, Mozart n'y fait intervenir que le quatuor des cordes, et tous les trios des symphonies suivantes seront également écrits pour un orchestre restreint. A noter seulement, dans ce trio (en *fa*, et non pas dans le ton principal, comme chez l'ordinaire des maîtres viennois),

un procédé qui, lui aussi, nous montre Mozart commençant à s'émanciper des traditions de l'école de Vienne : au lieu de reprendre toute la première partie, après la seconde, il ne reprend plus, de nouveau, que la seconde moitié de cette première partie.

Quant au finale, très long et certainement égal en importance au premier morceau, nous n'aurions qu'à en redire tout ce que nous avons dit à propos de celui-ci. Deux sujets très séparés, mais ayant une même ritournelle, *développement* rattaché à la première partie et tout consacré à une élaboration thématique des sujets précédents, *rentrée* d'abord modulée et allongée dans la seconde partie du premier sujet, puis absolument pareille jusqu'au bout; enfin, aboutissement du morceau à une *coda* séparée, qui, ici, est très longue et s'achève par un magnifique *crescendo* à l'unisson, annonçant déjà les *codas* les plus enflammées des futurs ensembles comiques des opéras de Mozart. Les vents n'ont de véritable rôle que dans les quelques mesures qui amènent la *rentrée* : mais leurs tenues, dans le reste du morceau, colorent très heureusement l'ensemble harmonique. Enfin la particularité la plus curieuse pour nous de ce finale, tout plein d'une verve extraordinaire, et attestant l'influence de l'opéra-comique des maîtres viennois, est, tout de suite au début du *développement*, l'emploi de ce procédé de la « fausse rentrée » que nous avons vu employé à deux reprises dans la sérénade d'août 1773, et qui, directement emprunté à Joseph Haydn, ne nous apparaîtra plus désormais que deux fois, dans l'œuvre du jeune Mozart. Comme nous l'avons dit, la présence de cet artifice suffirait pour nous faire classer le n° 191 à une date très voisine du voyage de Vienne, si d'ailleurs la symphonie tout entière ne nous révélait pas, de la façon la plus évidente, un cœur et un cerveau encore tout pénétrés de souvenirs viennois.

192. — *Salzbourg, décembre* 1773.

Concerto en ré, pour le clavecin, avec l'accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, trompettes, timbales, violoncelle et basse.

K. 175.
Ms. perdu.

Allegro *tr* *f*

Allegro. — Andante ma un poco adagio (en sol). — Allegro.

La date de ce concerto nous est donnée par Mozart lui-même, en tête du manuscrit : *Concerto per il Clavicembalo del Sgr. Cavaliere Wolfgango Mozart, nel décembre 1773.* La même inscription se lit sur l'autographe

du quintette à cordes n° 177 ; mais tout porte à croire que ce dernier, ou plutôt son remaniement, n'a été fait que dans les derniers jours de décembre, car nous verrons que Mozart, très probablement, a dû s'inspirer, pour procéder à cette remise au point, d'un nouveau quintette en *sol* de Michel Haydn, datant lui-même du mois de décembre 1773.

Ce concerto, produit par Mozart durant l'une des périodes les plus belles de toute sa carrière, nous offre, en soi, un intérêt capital ; et Mozart lui-même, par la suite, s'est toujours rendu compte de la valeur exceptionnelle de cet admirable ouvrage, puisque nous savons par ses lettres que c'est son concerto de décembre 1773 qu'il a joué de préférence pendant son grand voyage de Mannheim et de Paris, et puis aussi qu'il l'a joué en 1782, après son installation à Vienne, avec un nouveau finale composé par lui à ce moment. Mais indépendamment de son intérêt propre, le n° 192 a encore pour nous l'importance d'être, en réalité, le premier des concertos de piano de Mozart, — puisque les quatre concertos de 1767, que l'on croyait être des œuvres originales du jeune garçon, ne sont que des adaptations de sonates françaises, — et même le premier que le jeune homme ait écrit pour aucun instrument, car son *Concertone* de mai 1773 n'était guère, comme nous l'avons vu, qu'un de ces *divertimenti* tout parsemés de *soli* qui se jouaient jadis en Italie sous le nom de *concertos*. C'est ici que, pour la première fois, le jeune homme s'est essayé dans ce genre qui, depuis lors, n'allait plus cesser de lui fournir l'un des modes d'expression favoris de son inspiration créatrice ; et sans que nous puissions songer, naturellement, à raconter, à ce propos, l'histoire des origines du genre, ni de la série des changements qui s'y sont accomplis avant l'intervention du jeune Mozart, il faut cependant que nous indiquions, tout au moins, la forme revêtue par le concerto à la date où a eu lieu cette intervention.

Cette forme, Mozart avait eu le privilège de la connaître de très bonne heure, presque dès le temps où elle s'était manifestée pour la première fois : car l'Europe entière, aux environs de 1773, était en train d'adopter le type du concerto tel que l'avait créé, une douzaine d'années auparavant, le jeune Jean-Chrétien Bach, dans un concerto de clavecin écrit à Milan, mais surtout dans ses premiers concertos de Londres.

Le problème historique du concerto a consisté, de tout temps, dans le rôle et les relations réciproques de ce que l'on peut appeler les *tutti* et les *soli*. Un rédacteur anonyme du *Magasin Musical* de Cramer exprimait le rêve d'un concerto où les *tutti* et les *soli* auraient leurs idées propres, chacun énonçant les siennes et les opposant à celles de l'autre partie, de manière à former une façon de grand dialogue entre l'orchestre et le piano ou l'instrument concertant. Malheureusement, ce n'était là qu'un rêve, et qui jamais n'a même commencé à se réaliser. Tout au plus, le puissant et tragique génie de Philippe-Emmanuel Bach a-t-il essayé de se rapprocher de cet idéal en répartissant à peu près également, entre l'orchestre et le piano, l'élaboration de l'unique grande idée qu'il donnait pour fondement à chacun de ses morceaux.

Il y aurait d'ailleurs à signaler bien des innovations d'une hardiesse et d'un effet merveilleux dans toute la série des cinquante-deux concertos de clavecin d'Emmanuel Bach, et notamment dans le recueil de ses

Six Concertos faciles publiés à Hambourg en 1772. Le créateur méconnu de la sonate moderne s'y montre à nous sous un autre des aspects de son puissant génie, et comme le véritable initiateur de ce genre de la *fantaisie* où Mozart lui-même, tout en l'imitant expressément, ne parviendra jamais à le surpasser. Il est bien sûr que ces sortes de grands poèmes pathétiques, faits de morceaux qui se reliaient entre eux et souvent même n'étaient que des variations d'une seule idée, auraient eu de quoi offrir au jeune Mozart un type de concerto bien plus libre encore, et plus conforme au génie propre du jeune homme, que les œuvres les plus originales de Schobert ou de Joseph Haydn : mais tout porte à croire que Mozart, jusqu'à la date de son installation à Vienne et de sa liaison avec van Swieten, n'a point connu ces concertos du maître hambourgeois, ou tout au moins n'a pas eu l'occasion d'en découvrir et apprécier l'éminente valeur. On sait, en effet, que le malheureux Emmanuel Bach commençait dès lors à subir l'inexplicable mauvaise fortune qui pèse sur lui de nos jours encore.

Pareillement, on trouverait dans les concertos de Schobert, — entre bien d'autres inventions que la mort de ce merveilleux jeune homme l'a empêché de mettre au point, — quelques essais de dialogue entre les *tutti* et les *soli*. Mais tout cela n'a point tardé à disparaître de la conception « galante » du concerto, devant la tendance de plus en plus accentuée des solistes à prédominer sur l'orchestre, de plus en plus réduit à un simple rôle de préparation et d'accompagnement.

Encore l'ancien concerto avait-il maintenu une sorte d'équivalence entre l'orchestre et le soliste, sous la forme de sujets distincts confiés à l'un et à l'autre. C'est ainsi que, pour ne point parler des concertos de Tartini et de Nardini, un grand concerto de violon en *sol* du Milanais J.-B. Sammartini nous fait voir, d'abord, un prélude orchestral très long, où déjà le soliste intervient par moments, puis le *solo* proprement dit, de longueur à peu près égale, et sur un sujet tout différent de celui du *tutti* ; après quoi ce dernier est encore repris, *da capo*, de telle sorte que le *solo* constitue une manière d'intermède, ou de *développement* libre, entre les deux expositions d'un morceau symphonique. Mozart lui-même, dans son *Concertone* de mai 1773, a procédé d'une façon analogue : chez lui, l'orchestre et les solistes ont, chacun, un premier sujet distinct, tandis que le second sujet du *tutti* initial se trouve, ensuite, repris par les solistes. Mais il y avait là, de la part du jeune Mozart, un désir manifeste d'archaïsme, inspiré peut-être de l'obligation d'écrire ledit *Concertone* pour un amateur italien : car les adaptations en concertos de sonates françaises nous prouvent assez que, dès 1767, Mozart connaissait et pratiquait la coupe nouvelle du concerto, telle que nous allons la retrouver dans le présent n° 192.

Très vite, en effet, l'usage s'était établi d'attribuer le même sujet aux *tutti* et aux *soli*, sauf à charger l'orchestre d'exécuter, seul, les ritournelles séparant les diverses parties, tandis que le soliste, de son côté, était seul admis à varier, orner, et étendre le sujet commun en y joignant de nombreux passages de virtuosité. Un concerto pour clavecin de Wagenseil, pris au hasard dans la foule de ceux qu'il nous a laissés, — et qui doivent avoir été parmi les premiers ouvrages étudiés et exécutés par le petit Mozart, — nous présente, dans ses deux premiers mor-

ceaux (le finale étant presque toujours, chez Wagenseil, un *tempo di menuetto* ou double menuet), la disposition que voici : l'orchestre expose un sujet suivi d'une ritournelle ; le clavecin expose le même sujet, accompagné d'ornements nouveaux, après quoi le *tutti* reprend le sujet à la dominante, et le clavecin le reprend à son tour, mais toujours en modifiant son ornementation ; puis, lorsque s'est achevée cette manière de *développement*, la première ritournelle de l'orchestre ramène une *rentrée* du sujet, au clavecin, dans le ton principal, avec encore d'autres fioritures, pour aboutir enfin à la cadence traditionnelle, suivie d'une répétition *da capo* de tout le *tutti* du début. Même coupe dans les concertos de Hasse dont la partition nous montre un sujet fastidieusement répété, d'un bout à l'autre, par l'orchestre et le clavecin, sauf pour le soliste à égayer cette navrante monotonie du texte écrit en improvisant, pour chaque reprise du thème, des figures nouvelles d'ornementation. Un peu plus complexes déjà sont les deux concertos de violon de Joseph Haydn, récemment découverts, et datant des environs de 1770[1].

Ici, le *tutti*, assez étendu, contient plusieurs idées distinctes, dont les unes servent ensuite aux *soli*, tandis que d'autres n'appartiennent qu'à l'orchestre ; et le violon, lui aussi, a souvent de petites idées que l'orchestre n'a pas exposées avant lui. Cependant tout cela relève encore d'un même type, dont le propre est de ne donner aux morceaux qu'un seul véritable *sujet*, élaboré tour à tour, avec plus ou moins d'additions libres, par l'orchestre et par le soliste.

C'est à Chrétien Bach que revient le mérite historique d'avoir, nettement et définitivenent, adjoint un second sujet à ce sujet principal de l'ancien concerto de Wagenseil et d'Emmanuel Bach. Comme nous l'avons dit, il y a déjà deux sujets dans le concerto milanais de Chrétien Bach ; et la séparation de ces deux sujets s'affirme, avec une évidence parfaite, dans les trois séries anglaises des concertos du même maître (op. I, VII, XIII). Ouvrant au hasard la partition d'un de ces concertos, nous trouvons ceci : 1° un long prélude orchestral formé de : A, un premier sujet dûment accompagné de sa ritournelle ; B, un second sujet tout distinct, dans le même ton, et qui a, lui aussi, sa ritournelle finale ; puis 2°, le piano reprend le premier sujet A, qu'il enjolive aussitôt, et auquel il ajoute deux petites idées nouvelles, après quoi l'orchestre reprend la ritournelle de son premier sujet, mais en modulant à la dominante, pour amener son second sujet B, qui maintenant est exposé par le soliste avec des ornements nouveaux, et n'est pas non plus sans comporter de petites idées tout à fait indépendantes de de la forme du sujet B dans le *tutti* initial. La ritournelle du second sujet amène, maintenant, un long *développement*, où le soliste s'amuse à rappeler quelques-unes des idées précédentes, ou bien à exposer encore des idées nouvelles. Ce *développement* fini, l'orchestre entame le début de son premier sujet A, aussitôt repris par le clavecin ; et c'est alors une rentrée presque régulière de morceau de sonate, à cela près

1. Quant aux *concertos* et *concertinos* de clavecin de Joseph Haydn, écrits entre 1760 et 1767, le peu que nous avons pu en connaître se rattache absolument au type des concertos de Wagenseil, tout en portant à un très haut point l'empreinte des premiers concertos d'Emmanuel Bach.

que le clavecin supprime l'une ou l'autre des idées nouvelles qu'il avait jointes au premier sujet A, dans son premier *solo*. Le second sujet, lui, est repris sans changement, pour aboutir au point d'orgue de la cadence ; après quoi le *tutti* final, au lieu du *da capo* complet des anciens, ne répète plus que le second sujet B de son prélude, ou parfois même seulement la ritournelle de celui-ci. En résumé, deux sujets distincts dans le grand *tutti* préliminaire, une reprise variée et étendue de ces deux sujets dans le premier *solo* ; un *développement* tout pareil à celui d'une sonate, tantôt absolument libre et avec des idées toutes nouvelles, ou bien contenant des allusions aux idées précédentes ; et enfin une *rentrée* des deux sujets, mais toujours un peu abrégée par l'élimination de quelques-unes des petites idées accessoires que le clavecin a exposées dans son premier *solo*. Parfois aussi, chez Chrétien Bach, la *rentrée* supprime le premier sujet, comme cela se produit dans une moitié environ des morceaux de sonates du même maître : mais nous avons vu déjà que, à la date où nous sommes arrivés dans notre étude, ce procédé ancien de la « demi-rentrée » a définitivement cédé la place au procédé « moderne » de la *rentrée* complète, plus ou moins variée pour le premier sujet.

Tel était donc le type de concerto que Mozart avait connu à Londres, dès son enfance, et qu'il avait déjà essayé, à son tour, de réaliser, dans ses adaptations en concertos de sonates de Chrétien Bach (n° 40), puis de sonates françaises de Schobert et autres (n°s 48 et 51-53). Et ce type, depuis lors, s'était répandu dans l'Europe entière, partout se substituant à la coupe ancienne des contemporains de Hasse et de Wagenseil. L'année même du séjour de Mozart à Vienne, un compositeur de cette ville, Ditters (qui allait bientôt devenir le chevalier de Dittersdorf), avait écrit un grand concerto en *si bémol* dont l'analyse, au point de vue de la coupe intérieure des morceaux, nous donnerait exactement le même *schéma* que celui que nous avons trouvé dans les concertos de Chrétien Bach. Ou plutôt nous découvrons déjà, dans ce concerto de Dittersdorf, une modification qui peut être considérée comme la dernière qu'ait subie le genre du concerto avant d'arriver aux mains de Mozart. Tandis que, chez Chrétien Bach, les idées adjointes au premier sujet A, dans le premier *solo*, n'étaient encore que de petits passages sans forme bien définie, — depuis des ébauches de sujets nouveaux jusqu'à de simples traits de virtuosité, — Ditters, sous l'influence de Joseph Haydn et des maîtres anciens, ajoutait expressément au premier sujet A, appartenant en commun à l'orchestre et au clavecin, un autre sujet C, non moins étendu et distinct, ou plutôt même deux autres sujets, C et D, séparés par la ritournelle de l'orchestre, et constituant, en somme, le passage le plus considérable du morceau tout entier.

Comme nous l'avons dit, cette extension du type de concerto institué par Chrétien Bach marquait la dernière étape de l'évolution du genre avant le jour où celui-ci a été définitivement abordé par le jeune Mozart ; et l'on peut affirmer que tous les concertos de Mozart, depuis ce concerto de clavecin en *ré* de décembre 1773 jusqu'au grand concerto pour clarinette de 1791, se conformeront, dans leur disposition générale, au *schéma* qui vient de nous apparaître dans le concerto de Ditters. Tout au plus devrons-nous signaler, chez Mozart, et dès ce premier

concerto de 1773, un élément nouveau, d'ordre tout esthétique, issu de l'essence même du génie du maître, et consistant dans une sorte d'unification des divers sujets, rattachés maintenant l'un à l'autre par un lien secret au lieu d'être simplement juxtaposés, comme chez la plupart des autres musiciens. Et de la même source dérive aussi le caractère nouveau que vont revêtir, dès le présent concerto, ces sujets propres du soliste, C et D, que nous avons vus se constituer déjà en véritables « sujets » distincts chez Ditters, mais qui, chez lui, ne diffèrent des autres sujets que par une allure plus spécialement « concertante », tandis qu'ils vont devenir, chez Mozart, les parties les plus profondément musicales des morceaux, avec une intensité d'expression et une beauté mélodique incomparables.

Ceci nous amènerait à parler du style, ou, si l'on veut, de l' « écriture » musicale du concerto, telle que l'ont enseignée à Mozart ses prédécesseurs allemands ou étrangers : mais il faut d'abord que nous disions quelques mots de ce qu'on pourrait appeler la coupe *extérieure*, après la rapide analyse que nous venons de faire de sa coupe *intérieure*.

Si le nombre et l'ordre des morceaux, pour la sonate comme pour la symphonie, ont longtemps varié, avant de se fixer dans des traditions qui, d'ailleurs, n'allaient jamais devenir très rigoureuses, le concerto, depuis le moment où il s'est « modernisé » avec la génération des successeurs des Sébastien Bach et des Corelli, a toujours conservé une forme invariable, — exception faite pour quelques clavecinistes de l'école anglaise issue de Chrétien Bach. Sauf les derniers concertos de ce maître lui-même et ceux de quelques-uns de ses élèves, qui volontiers se sont réduits à deux morceaux, un *allegro* et un *rondo*, on peut dire que tous les concertos « modernes », écrits pour le piano ou le violon, le basson ou la flûte, ont toujours été faits de *trois* morceaux disposés suivant le même ordre : 1° un grand *allegro* initial, 2° un mouvement lent dans le mineur du ton ou dans le ton de la dominante, et 3° un second mouvement vif, servant de finale. Mais, sous cette ordonnance générale, maintes petites modifications se sont produites, d'un temps ou d'un pays à l'autre : c'est ainsi que, par exemple, l'emploi de tons mineurs pour les seconds morceaux a de plus en plus cessé d'être en vogue ; et quant au finale, l'usage est devenu à peu près constant, même chez les maîtres viennois, de considérer ce morceau comme un objet de pur amusement, sans aucune prétention à rivaliser avec le premier *allegro* en élaboration thématique ni en portée expressive. Plus encore que dans les autres genre, cette conception italienne du finale s'est établie et répandue dans le genre du concerto, et déjà des maîtres viennois aussi graves et savants que Wagenseil ont toujours choisi pour leurs finales de concertos la forme, toute légère et superficielle, du *tempo di menuetto*, c'est-à-dire d'un double menuet plus ou moins étendu. Mais, à la date de l'histoire où nous sommes arrivés, l'emploi du *tempo di menuetto* s'est trouvé presque universellement abandonné au profit du *rondo*, ce genre aimable et varié qui était alors en train de s'imposer triomphalement à l'Europe entière, comme un parfait symbole du nouveau goût « galant ». C'est par des *rondos* que se terminaient, trois fois sur quatre, les concertos de Chrétien Bach et de son école ; et le concerto viennois de Ditters, composé quelques mois avant celui de Mozart, avait également pour finale

un *rondo*. Joseph Haydn lui-même, qui dans ses autres œuvres ne devait accueillir le *rondo* qu'assez longtemps après, s'était cru tenu d'achever par un *rondo* les deux concertos de violon que l'on a publiés dans ces derniers temps. Et il faut ajouter que Mozart, lui aussi, dès la période qui a succédé à celle que nous étudions, ne s'est pas fait faute d'adopter de nouveau, pour nombre de ses finales, une forme où nous l'avons vu s'essayer déjà à maintes reprises. Mais son séjour à Vienne pendant l'été de 1773, continuant l'action opérée sur lui par son dernier séjour en Italie, avait allumé dans son cœur un tel désir de beauté à la fois grande, sérieuse, et savante, que l'obligation même d'écrire un concerto n'a point suffi à ébranler en lui cette disposition d'âme, dont toutes ses œuvres de la présente période nous ont fourni ou vont nous fournir encore d'admirables témoignages. S'enhardissant à braver sur ce point toutes les idées de son temps, il n'a pas voulu que son premier concerto se dépouillât, après l'*andante*, du caractère de simple et forte dignité artistique dont il avait empreint les deux premiers morceaux ; et tandis que ses confrères et ses maîtres s'accordaient à terminer leurs concertos par de légers badinages, il a, lui, osé le superbe paradoxe de terminer le sien par un *allegro* de symphonie d'une ampleur et d'une puissance singulières, utilisant toutes les ressources du contrepoint pour la production d'un effet pathétique qui dépasse en importance ceux des deux morceaux précédents. Aussi bien le sérieux et la grandeur des finales sont-ils, peut-être, l'un des traits les plus originaux de toutes ses créations de cette période, répondant à un appel inné de son génie, qui, plus tard, recommencera à lui inspirer les plus beaux finales que le monde ait connus. Et ce finale de son premier concerto traduisait avec tant de hardiesse paradoxale ce besoin foncier de son génie que lui-même, un jour, allait s'étonner de tout ce qu'un morceau comme celui-là avait d'audacieux et de contraire à la mode ambiante : pour de nouvelles exécutions de son concerto, à Vienne, en 1782, il allait substituer à ce « monstre » de 1773 un finale nouveau, ayant naturellement la forme d'un *rondo*. Qu'il se soit décidé à cette substitution parce qu'il trouvait son ancien finale trop faible, et d'une valeur trop au-dessous de celle des deux autres morceaux, c'est ce que nous ne saurions admettre un seul instant étant donné la haute qualité artistique de ces pages : au contraire nous pouvons être sûrs que Mozart les a jugées sinon trop belles, du moins dépassant les limites que le goût d'alors imposait à la portée expressive d'un finale de concerto. Et cette substitution nous confirme aussi, d'autre part, ce que nous avons dit déjà de l'estime particulière où Mozart, toute sa vie, a tenu son premier concerto de clavecin, l'une des rares compositions de sa jeunesse dont il n'a, jusqu'au bout, jamais cessé de s'enorgueillir.

Mais c'est que, au point de vue de son style comme à celui de son intention générale, ce concerto diffère singulièrement de l'ordinaire des œuvres de ce genre que produisaient les contemporains du jeune maître. Si nous envisageons d'abord le rôle particulier du clavecin, nous sommes aussitôt frappés, tout ensemble, de l'admirable maîtrise des *soli* et de leur non moins admirable simplicité, dépouillée de toute apparence de bravoure « concertante ». Nous avons dit déjà que, dans les trois morceaux, les sujets C et D, réservés au clavecin, cessaient d'être des

passages de virtuosité, comme chez Ditters et chez tous les autres auteurs de concertos, pour devenir des idées mélodiques toutes pleines de charme intime et de sentiment. De plus, nous trouvons bien çà et là quelques-unes de ces figures de transition qui, modulant en divers tons avec leur rythme continu de doubles croches, ont été apprises à Mozart par Chrétien Bach, et constitueront toujours, dans ses concertos, le principal élément de virtuosité ; mais ces traits eux-mêmes sont ici beaucoup moins fréquents que dans les concertos qui suivront : et, sauf un petit croisement de mains, d'ailleurs très simple et riche d'effet, dans le finale, en vain l'on chercherait d'un bout à l'autre de l'ouvrage la moindre trace de ces autres artifices « pianistiques », successions d'octaves, *tempo rubato*, chants de la main gauche, etc., qui commençaient alors à se multiplier dans les concertos, avec les progrès de la fabrication nouvelle des pianos, et qui se retrouvaient, par exemple, jusque dans le concerto de clavecin du violoniste Ditters.

Mais plus saisissantes encore sont l'originalité de Mozart et sa supériorité sur tous les auteurs de concertos contemporains, dans la manière dont le jeune homme associe l'orchestre à la partie du clavecin. Non seulement les *tutti*, au début des trois morceaux, nous font voir une étendue, une richesse musicale, et une puissance d'instrumentation qui déjà, — comme dans les concertos de la période viennoise de Mozart, — leur donnent tout l'attrait de véritables morceaux symphoniques, mais il n'y a pas jusqu'à l'accompagnement des *soli* qui ne reste toujours beaucoup plus actif et plus indépendant que dans tous les autres concertos que l'on ait écrits jusque-là. Parfois même l'orchestre s'élève au-dessus de son rôle habituel d'accompagnement, et tantôt échange de petites phrases en dialogue avec le clavecin, tantôt se charge du chant sous des tenues ou de petites figures du soliste. Les instruments à vent interviennent sans cesse, colorant de la façon la plus heureuse l'harmonie du quatuor, ou bien, par endroits, dessinant la mélodie, comme dans les symphonies de la même période. Le finale, surtout, avec ses nombreux contrepoints et l'entremêlement continu des *tutti* et des *soli*, nous offre un type d'écriture instrumentale dont nous ne rencontrerons plus d'exemples avant les grands concertos de la pleine maturité du maître : morceau vraiment merveilleux et incomparable, qui suffirait à nous indiquer les hauteurs où se serait élevé dès lors le génie de Mozart, si bientôt la mode triomphante de la « galanterie » n'était venue réveiller le jeune homme du rêve magnifique où il vivait depuis ses découvertes d'Italie et de Vienne. Peut-être le vieux Philippe-Emmanuel Bach lui-même, dans ses extraordinaires concertos de 1772, — que Mozart, d'ailleurs, ne paraît pas avoir connus, — n'a-t-il pas poussé plus loin l'audace novatrice ni la grandeur pathétique.

Le premier morceau débute par un long *tutti* où deux sujets distincts sont exposés tour à tour dans le même ton, chacun escorté de sa ritournelle. Le premier violon continue à prédominer, mais déjà les altos ont un rôle très libre, souvent doublés par les hautbois, tandis que les basses commencent à prendre de plus en plus l'importance décisive qui nous apparaîtra dans les deux grandes symphonies du printemps suivant. Le *solo*, ensuite, répète d'abord tout au long le premier sujet

du *tutti* et sa ritournelle : après quoi, l'orchestre ayant rappelé le début du même premier sujet, le clavecin entame une idée nouvelle, très étendue et mélodique, qui est le premier des sujets réservés au clavecin. Suit, toujours après quelques mesures de *tutti*, la reprise au clavecin du second sujet du prélude : mais celui-là s'enchaîne directement avec une autre idée nouvelle, le second des sujets réservés au soliste : une phrase d'une envolée et d'une fraîcheur délicieuses, que Mozart se rappellera, au soir de sa vie, lorsqu'il composera son *Cosi fan tutte*. Et ce n'est pas tout : dans cette trame mélodique prodigieusement homogène malgré l'alternance constante des *tutti* et des *soli*, voici qu'apparait encore une autre idée nouvelle, un chant de clavecin tout léger et moqueur, qui, lui, sera repris par Mozart dans son *Enlèvement au Sérail*. Et maintenant un rappel du premier sujet à l'orchestre, suivi de la ritournelle du second sujet, amène ce qui tient lieu de *développement*. Sous une tenue du clavecin, les vents, à découvert, exposent une figure d'accompagnement qui se poursuit sous un grand travail libre du soliste, tout rempli de modulations expressives sur des rythmes nouveaux, et toujours entrecoupé de petites phrases de l'orchestre évoquant le souvenir de ses *tutti* précédents. L'une de celles-ci répète même le début du premier sujet dans le ton principal, et nous présente ainsi l'amusant artifice d'une *fausse rentrée*, après laquelle Mozart s'amuse à recommencer toute la partie de son *développement* que nous venons d'entendre, y compris le *solo* des vents sous la tenue du clavecin. Enfin une répétition décisive du premier sujet à l'orchestre prépare la véritable *rentrée*, qui se fait ici complète et presque sans changement, Mozart ayant résolu de reprendre, en plus des sujets de l'orchestre, toutes les idées nouvelles réservées aux *soli* dans la première partie, au lieu d'en supprimer au moins une comme faisaient Chrétien Bach et les maîtres viennois. Cette *rentrée* aboutit à une cadence, après laquelle le clavecin se tait, laissant de nouveau la parole à l'orchestre. L'usage était, chez les maîtres anciens, de faire répéter après la cadence tout le prélude orchestral en *da capo :* puis, lorsque l'introduction d'un second sujet était venue allonger ce prélude, on s'était habitué à pratiquer un *demi da capo*, ne reprenant que la seconde moitié du *tutti* initial. Mais Mozart, avec son génie d'unité artistique, a employé, dès ce premier morceau de son premier concerto, une méthode nouvelle, qui, détail curieux, correspond à la manière dont il avait transformé le *demi da capo* dans ses airs d'opéra à partir de *Lucio Silla*. L'orchestre, après la cadence, reprend une partie de son premier sujet, et puis, au lieu de la ritournelle de celui-ci, il enchaîne ce premier sujet avec la ritournelle complète du second.

Nous ne nous étendrons pas sur l'*andante* qui suit, et qui, dans ses dimensions plus restreintes, est conçu exactement de la même façon. Ici encore, l'orchestre expose deux sujets distincts, le premier sans ritournelle bien définie, tandis que le second s'accompagne d'une longue ritournelle rappelant celles des airs d'opéra. Puis le *solo* reprend le premier sujet, en dialogue avec l'orchestre, après quoi un rappel de la ritournelle du second sujet amène une idée nouvelle, réservée au clavecin. A son tour, le second sujet est repris en *solo*, varié et un peu étendu, avec des passages nouveaux : mais la partie la plus intéressante pour

nous de ce bel *andante*, dont le rythme et l'esprit évoquent déjà ceux des plus poétiques *andantes* des grandes sonates de piano de Mozart, est le *développement* qui sépare ce second sujet de la *rentrée* du premier. Après que l'orchestre a de nouveau rappelé la ritournelle, ou plutôt le refrain, de son premier *tutti*, le clavecin entame soudain une idée mélodique toute nouvelle, que l'orchestre, ensuite, répète tout au long, introduisant ainsi dans la partition du morceau un élément imprévu, sans rapport avec ceux que contenait le prélude de l'*andante*. Cette répartition d'un *développement* nouveau entre le soliste et l'orchestre constitue, elle aussi, une innovation dont on chercherait vainement des exemples chez les prédécesseurs de Mozart, à l'exception du seul Schobert. Et la *rentrée* elle-même, qui succède à ce curieux passage, est toute pleine de petits changements expressifs, qui nous montrent avec quel soin Mozart a tâché à revêtir son concerto d'une variété et d'une richesse correspondant à celles qu'il rêvait d'introduire dans tous les autres genres, durant cette brève, mais admirable période de sa vie. Ajoutons que, dans tout le morceau, l'orchestre est employé avec une activité singulière, entremêlant sans cesse ses *tutti* aux *soli* du clavecin, et continuant à travailler pendant ces derniers ; les hautbois, notamment, doublent les chants du clavecin sous l'accompagnement du quatuor. Le rôle des hautbois est d'ailleurs toujours très important, et non moins important celui des cors, qui interviennent même à découvert pour répondre à une phrase du clavecin. Les deux violons, à la manière « moderne » marchent ensemble, s'opposant à l'alto et au violoncelle qui, eux, se partagent volontiers une même ligne d'accompagement. Enfin Mozart a noté, à deux reprises, de grands *decrescendo* d'un effet très hardi.

Mais le morceau capital du concerto est, comme nous l'avons dit, le dernier *allegro*. Suivant un procédé que nous avons vu déjà plusieurs fois emprunté par Mozart à son maître Michel Haydn, ce long finale, tout en ayant la forme d'un morceau de sonate, comporte une grande variété de sujets distincts, à la façon d'un *rondo* où les divers intermèdes ne seraient point séparés par des retours du thème. C'est ainsi que le prélude orchestral expose déjà quatre idées successives, les deux premières toutes rythmiques et présentées en contrepoint, la troisième beaucoup plus mélodique, avec un accompagnement continu en croches, et la quatrième de nouveau rythmique, un peu dans le genre d'une grande ritournelle, avec cette particularité que le rôle dominant y est confié aux basses. Puis commence le *solo :* il expose, en contrepoint, une espèce de variation mélodique du premier sujet, pendant que l'orchestre reprend celui-ci en *fugato*, sous la forme du début ; et bientôt orchestre et clavecin se mettent à dialoguer sur ce premier sujet, avec une force expressive et une maîtrise technique qui font songer au style d'un concerto de Hændel. Vient ensuite un petit sujet nouveau pour le clavecin, mais toujours accompagné par l'orchestre sur le rythme vigoureux de son premier sujet. Le second sujet du *tutti*, lui, n'est point repris par le soliste, qui se borne à lui répondre par un autre passage nouveau ; et c'est alors une reprise, au clavecin, du sujet mélodique du prélude, mais étrangement étendu et développé, pour aboutir à une grande cadence légèrement accompagnée par l'orchestre. Le quatrième sujet du prélude, de même que le second, n'est répété

qu'en *tutti;* et il faut que nous notions à ce propos, chez Mozart, le mélange extraordinaire de style ancien et d'esprit moderne qui règne à travers tout ce superbe finale. Comme dans son *Concertone* du printemps précédent, voici que Mozart assigne à l'orchestre des sujets que le soliste ne reprendra point; et, d'autre part, le soliste se trouve sans cesse chargé d'exposer des sujets rappelant ces sujets des *tutti*, ou bien s'opposant à eux, ou bien encore expressément accompagnés par eux! Tout cela si léger et si sûr que nous avons l'impression de n'entendre qu'un seul grand chant, sous la variété infinie des éléments qui le constituent.

La reprise susdite, à l'orchestre, du quatrième sujet clot la première partie du finale. Après un silence, le clavecin attaque brusquement un sujet nouveau, avec ces faciles croisements de mains dont nous avons parlé tout à l'heure, et l'accompagnement de tout ce long passage n'est confié qu'aux hautbois et aux cors, dont les timbres rehaussent admirablement la couleur romantique du chant. Et puis c'est la *rentrée*, et encore étendue, renforcée de modulations expressives, de variations ingénieuses, de puissants contrepoints, voire de nouveaux passages mélodiques. La cadence accompagnée qui finissait le *solo* de la première partie reparaît, elle aussi, étendue et avec un élan plus passionné. Mais brusquement elle s'arrête, tandis que l'orchestre reprend son premier sujet, cette fois non plus seulement en imitations, mais en fugue réelle; et ce n'est qu'après ce travail imprévu de l'orchestre que le clavecin, qui semblait avoir terminé son rôle, rentre en scène pour entamer sa cadence finale.

Tel est, en résumé, cet étonnant morceau, relevant de la symphonie beaucoup plus que du concerto, et annonçant déjà les plus magnifiques finales de la grande période viennoise de Mozart : quelque chose comme une première ébauche du finale de *Jupiter*, avec cette addition de réponses en *solo* qui lui prête elle-même un supplément de charme, à la fois, et de nouveauté. Encore faudrait-il analyser l'instrumentation, plus savante ici et plus « mozartienne » qu'elle n'est même dans les symphonies de la présente période. Les deux violons, presque toujours réunis, s'opposent aux basses, parallèlement à la manière dont les hautbois le font aux cors et aux trompettes. Et toujours nous entendons, sous les *soli* du clavecin, des rappels à l'orchestre du rythme contrepointé du premier sujet, formant comme la base puissante du morceau, pendant que celui-ci s'épanche et se varie en une infinité de figures différentes, toutes unies entre elles par un lien évident.

193. — *Salzbourg, décembre* 1773.

Remaniement du quintette à cordes n° 177 : composition nouvelle du trio du menuet en *fa* et allongement du finale.

Ms. à Berlin.

Nous avons expliqué déjà, en analysant le quintette n° 177, pourquoi la date de « décembre 1773 », qui se lit aujourd'hui sur la partition de cet ouvrage, doit désigner le moment où Mozart a remanié une partition

plus ancienne, dont nous possédons également le texte. En effet, tandis que cette première rédaction, manifestement inspirée du quintette que Michel Haydn avait composé au début de 1773, se rattachait encore pourtant, par son style, aux quatuors de la dernière période italienne, la rédaction nouvelle du finale relève absolument des mêmes principes que nous avons vu et verrons appliqués dans toutes les œuvres instrumentales de Mozart après son voyage de Vienne. A quoi nous pouvons ajouter que, très probablement, c'est encore l'exemple de Michel Haydn qui aura suggéré à Mozart l'idée de ce remaniement : car si le maître salzbourgeois, dans son charmant quintette en *ut* de février 1773, était resté fidèle à l'ancienne conception, toute superficielle et « galante », du *divertimento*, un second quintette, en *sol*, composé par lui en décembre 1773, attestait, au contraire, un désir de donner au genre du quintette l'étendue, la valeur musicale, et la portée expressive, que Joseph Haydn et les maîtres viennois, vers le même temps, essayaient de donner à leurs quatuors. Et tout porte à croire que Mozart, en entendant cet admirable second quintette de son collègue et maître, aura voulu tout au moins élever son propre quintette du printemps passé à un niveau supérieur d'importance esthétique et de perfection. Laissant à peu près intacts le premier morceau et l'*andante*, il a récrit entièrement le trio du menuet, et beaucoup allongé le finale, pour l'adapter aux conceptions nouvelles qu'il rapportait de Vienne.

Le *trio* de décembre 1773, dans le même ton que le trio primitif, n'a cependant aucun rapport avec lui. Tout d'abord, suivant la manière viennoise, il répète entièrement la première partie après la seconde, ce qui n'avait pas lieu dans l'ancien trio. Mais surtout nous voyons que le jeune homme, de plus en plus pénétré du style de Michel Haydn, s'amuse à suivre celui-ci dans son procédé favori de l'*écho*. De même que Michel Haydn avait introduit des *échos* dans ses deux quintettes, Mozart, ici, réduit vraiment tout le morceau à n'être qu'une suite d'*échos*, chaque phrase du premier violon et du premier alto étant répétée, *pp*, par le groupe opposé du second violon et du second alto, cependant que la basse, déjà vigoureuse et libre comme dans toutes les œuvres de Mozart durant cette période, déroule, sous cette suite d'*échos*, un accompagnement indépendant de l'effet le plus heureux.

Mais si la comparaison des deux trios nous donne un aperçu de l'immense progrès technique et intellectuel réalisé par Mozart au contact des maîtres viennois, bien plus instructive encore est, à ce point de vue, la comparaison des deux rédactions du finale. Conservant la plupart des éléments primitifs de son finale, Mozart réussit à revêtir celui-ci d'une signification infiniment supérieure, soit par l'addition de sujets nouveaux, ou bien par des transformations des anciens sujets selon la méthode qui nous apparaît invariablement dans chacun de ses ouvrages de la fin de 1773 et des premiers mois de l'année suivante. Au lieu de nous offrir une simple juxtaposition de petites idées distinctes, comme le faisait le finale primitif, le nouveau finale ne forme plus qu'un seul ensemble, merveilleusement fondu malgré l'extension de son cadre. Et sous cette application d'un nouveau principe esthétique nous retrouvons, dans l'écriture musicale, tous les procédés nouveaux que le jeune Mozart a rapportés de Vienne, depuis un emploi fréquent et

déjà très habile du contrepoint, jusqu'à l'emploi de cet artifice de la *fausse rentrée* qui, — détail à la fois bien curieux et bien caractéristique de Mozart, — se rencontre coup sur coup dans quatre grands ouvrages successifs du maître, la sérénade pour Andretter, la symphonie en *ut*, le concerto de piano de décembre 1773, et ce finale datant du même mois, pour disparaître ensuite à jamais de son œuvre.

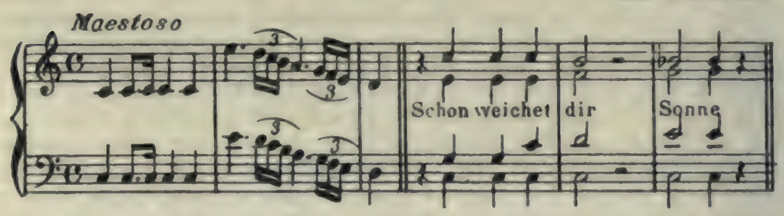
Au début même du finale, Mozart introduit un premier sujet nouveau, d'un rythme léger et chantant qui modifie aussitôt le caractère général du morceau. Le second sujet, dans ce remaniement, est l'ancien premier sujet, mais allongé et traité en imitations, avec une répartition aux divers instruments qui, elle aussi, change sensiblement l'allure primitive du finale. La seconde idée du finale ancien, maintenant devenue la troisième, reste intacte, et l'idée suivante n'est altérée que par l'addition de petits échos : mais, avant les deux barres, de nouveau Mozart éprouve le besoin de renforcer la signification, toute passionnée et comme précipitée, du morceau. Il introduit d'abord une idée supplémentaire qui, répétée en écho par le second violon après le premier, et constamment tenue dans les notes du haut, apparaît et fuit légèrement comme un chant d'oiseau, après quoi la basse, tout à coup, en un *solo* des plus imprévus, rappelle le premier sujet placé par Mozart au début de cette rédaction nouvelle du finale : tant il est vrai que le jeune maître, à ce moment de sa vie, éprouve le besoin d'appliquer à tous ses morceaux cette méthode de rappel du premier sujet après le second, empruntée par lui aux maîtres viennois.

Vient ensuite le *développement* que Mozart, au début, laisse à peu près tel qu'il était dans la rédaction primitive : un brillant et gracieux travail sur l'ancien premier sujet. Mais voici que, à l'instant où semble s'achever ce *développement* de naguère, déjà relativement assez long, nous voyons reparaître, dans le ton principal, le premier sujet ajouté par Mozart à cette forme nouvelle du morceau ; et pendant plusieurs mesures nous pouvons croire à une rentrée régulière de la première partie, jusqu'à ce que, tout à coup, une modulation mineure, bientôt suivie de maintes autres, nous révèle que l'auteur nous a mystifiés, en pratiquant ici une *fausse rentrée !* Et maintenant c'est sur le nouveau premier sujet que Mozart entame un long passage nouveau, constituant la seconde moitié de l'un des *développements* les plus étendus que nous rencontrons dans toute son œuvre. La *rentrée*, quand enfin elle se produit véritablement, répète la première partie entière sans presque rien changer : mais le progrès accompli dans le style de Mozart se manifeste à nous, une dernière fois, dans la *coda* du morceau, où le travail primitif sur ce qui était, à l'origine, le premier sujet, se trouve singulièrement élargi et renforcé par une série d'interpolations ou de juxtapositions en contrepoint, unissant à ce premier sujet de jadis le rythme du nouveau premier sujet de la rédaction remaniée. De telle sorte qu'à présent, pour nous, ce grand et délicieux finale ne laisse pas de sembler un peu disproportionné, en comparaison des morceaux qui le précèdent dans la partition du quintette : mais nulle part, peut-être, nous n'apercevons plus à découvert l'influence, à la fois très profonde et très bienfaisante, qu'a exercée sur le jeune Mozart son contact avec les maîtres de l'école viennoise.

194. — *Vienne et Salzbourg, de septembre à décembre* 1773.

Deux chœurs à quatre voix avec accompagnement d'orchestre, pour un drame héroïque allemand de Gebler, *Thamos, Konig in Aegypten*, et cinq entr'actes destinés à la même pièce pour deux violons, alto, deux flûtes, deux hautbois, deux cors, trompettes, timbales et basse.

K. 345.
Ms. à Berlin.



I. Chœur en *ut mineur : Schon weichet dir : maestoso.*
II. Premier entr'acte en *ut mineur : maestoso et allegro.*
III. Deuxième entr'acte en *mi bémol : andante.*
IV. Troisième entr'acte en *sol mineur : allegro.*
V. Quatrième entr'acte en *ré mineur : allegro vivace assai.*
VI. Chœur en *ré : Gottheit uber alle.*
VII. Musique de scène finale en *ré mineur : allegro.*

Le 13 décembre 1773, le baron de Gebler envoie de Vienne à son ami Nicolaï, à Berlin, la musique « qu'un certain M. Mozzart vient d'écrire » pour son drame de *Thamos*. Ce Gebler était à la fois un haut fonctionnaire autrichien et un poète fécond, auteur de toutes sortes d'écrits tendancieux dans le goût des encyclopédistes français. Mozart lui aura probablement été recommandé à Vienne, pendant son séjour de 1773 ; et Gebler lui aura fait l'honneur de lui confier la composition des chœurs et de la musique de scène d'un drame philosophique, ou plutôt franc-maçonnique, qu'il venait de faire paraître et qu'il espérait voir jouer à Berlin. C'est peut-être aux chœurs de *Thamos* que Léopold Mozart fait allusion lorsque, de Vienne, le 18 septembre 1773, il écrit que « Wolfgang est en train de composer quelque chose qui l'occupe beaucoup ». Mais les entr'actes, suivant toute vraisemblance, n'auront été composés qu'après le retour à Salzbourg.

Les chœurs composés alors par Mozart ouvraient le premier et le cinquième acte du drame : quant à la musique de scène, elle consistait en quatre entr'actes et un petit *orage* pour accompagner, dans la dernière scène, la mort du traître Phéron. L'usage était, dans les théâtres allemands, de remplir les intervalles des actes par de la musique (morceaux de symphonie, menuets, etc). Mais volontiers l'auteur d'une pièce demandait à un musicien d'écrire, pour les entr'actes de sa pièce, des morceaux spéciaux ; et Lessing recommandait, pour ce genre de composition, que le musicien fît en sorte d'exprimer d'abord les sentiments

traduits par le poète dans la fin de l'acte précédent, et de passer ensuite, peu à peu, à l'expression des sentiments qui allaient faire le sujet du début de l'acte suivant. Mais le jeune Mozart, comme nous le verrons tout à l'heure, ne s'est pas conformé à ce programme artistique, et s'est borné à exprimer, de son mieux, des sentiments dont l'indication terminait les différents actes.

Malheureusement il ne nous est pas possible d'analyser avec certitude cette première rédaction des chœurs et entr'actes de *Thamos :* car le manuscrit que nous avons de ces morceaux ne nous est point parvenu sous sa forme originale de 1773. En 1779, Mozart, dans son désir passionné de travailler pour le théâtre, a repris sa partition de *Thamos*, composée six ans auparavant, et l'a en partie refaite, en partie modifiée. Il a entièrement refait le second chœur, et, très probablement, l'entr'acte n° 4, qu'il a remplacé par un *mélodrame*, dans le genre de ceux qu'il allait écrire bientôt pour *Zaïde.* De cet entr'acte de 1773 nous ne possédons plus aujourd'hui la musique, et celle du chœur, qui existe encore, n'a jamais été publiée. Pour le petit *orage* final, n° 7, Mozart l'a pareillement remplacé par un grand chœur : mais la partition du finale d'orchestre de 1773 nous a été conservée. Enfin pour le premier chœur et les autres entr'actes, nous savons qu'il a fait une foule de menus changements dans l'orchestration, mais que le caractère général de ces morceaux, tels qu'ils nous sont connus, reste sensiblement le même qu'il était dans la version de 1773. C'est donc un chœur et quatre petits morceaux d'orchestre que nous aurons à étudier ici, en réservant le reste de la partition de *Thamos* pour la période de 1779.

Pour le chœur n° 1, la conformité de sa musique présente avec celle de la première version nous est attestée par le manuscrit de celle-ci, tel qu'il est conservé à Berlin. Quant aux entr'actes, nous n'avons aucune preuve matérielle que leur musique, telle qu'elle nous est parvenue, appartienne à la version de 1773 : mais il suffit de jeter un coup d'œil sur leur contenu musical pour comprendre que c'est bien en 1773, et non pas au retour de Paris en 1779, que Mozart a pu écrire ces petits morceaux, d'une conception encore très enfantine et d'une coupe exactement pareille à celle de toutes les compositions instrumentales de la période que nous étudions.

Ces entr'actes ne sont en effet, malgré les inscriptions scéniques que porte leur manuscrit et qui leur donnent une apparence de pièces à programme, que de simples morceaux de symphonies avec deux sujets exposés tour à tour, un *développement* régulier après les barres de reprise, et ensuite une *rentrée*, à peine un peu variée, de toute la première partie : mais une particularité qu'ils présentent presque tous, et qui équivaut à la mention expresse de leur date, c'est que, suivant l'usage invariable de la fin de 1773, la seconde exposition des deux sujets est suivie, après une seconde barre de reprise, d'une *coda* où se trouvent rappelés, variés encore, et comme résumés, les sujets du morceau. C'est la coupe que nous offrent, notamment, les nos 2, 3 et 5. Dans le n° 2, la forme du morceau de sonate est absolument observée ; dans le n° 3, Mozart, pour sa *rentrée*, coupe les premières mesures de la première partie, et ne les fait reparaître que dans la *coda :* mais peut-être n'a-t-il fait cette coupure qu'après coup, dans sa révision de

1779? Dans le n° 5, la *coda* n'est pas précédée d'une barre de reprise ; et, plutôt qu'une vraie *coda*, nous apparaît comme une *strette*, toute rythmique, sur un sujet nouveau. Mais ce ne sont là que de petites nuances ; et l'allure générale de ces trois morceaux n'en est pas moins celle de petits morceaux de symphonie. Quant à leur portée expressive, personne assurément, si nous n'avions pas les inscriptions de Léopold Mozart, n'aurait l'idée que le n° 2 représente « le caractère passionné de Mirza », le n° 3 « la fausseté de Phéron et la loyauté de Thamos », le n° 5, une « confusion générale » . Les sujets ont évidemment une expression très marquée : mais ce sont les sujets ordinaires de la musique instrumentale de Mozart, et traités d'une façon tout instrumentale. Notons, entre autres détails, que la *coda* du n° 2, toujours suivant l'habitude de Mozart en 1773, commence par une petite imitation en contrepoint, et que, dans le n° 5, la reprise expose le second sujet en majeur, suivant une tendance qui va bientôt devenir presque constante dans la musique instrumentale de l'école viennoise, à finir en majeur les morceaux mineurs. Peu de contrepoint, d'ailleurs, dans ces petits morceaux, qui semblent avoir été écrits à la hâte, et sans grand plaisir. L'orchestration, autant qu'on peut la deviner sous les retouches de 1779, est également assez banale, sauf peut-être dans l'*orage* du n° 7, encore très sommaire, mais tout plein d'intentions originales Ajoutons que, pour l'entr'acte n° 4, il est très probable que Mozart l'aura composé d'abord avec l'*allegro* en *sol mineur* qui ouvre la partition actuelle de ce numéro et, comme second sujet, un *andantino* en *si bémol* dont le manuscrit de Berlin nous laisse voir les premières mesures, effacées ensuite par Mozart pour être remplacées par le *mélodrame* qu'il a substitué à l'ancien entr'acte. Ce début en *sol mineur*, d'une musique encore très simple, a déjà les modulations chromatiques et les rythmes syncopés qui s'associent toujours, chez Mozart, au ton de *sol mineur*.

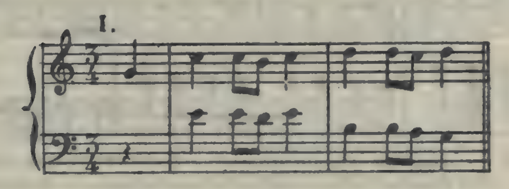
Reste le grand chœur n° 1, dont le texte a été expressément écrit par Gebler avec l'espoir que Gluck consentirait à le composer. C'est une scène religieuse, dans le genre de celles de maints opéras de Gluck. Un chœur de prêtres et un chœur de vierges, ensemble ou séparément, invoquent le soleil, symbole de la libre pensée, et maudissent la nuit, « son ennemie », image de la superstition. Sur ces paroles, Mozart a écrit un chœur presque toujours homophone, et d'un style plus simple que celui de ses chœurs d'église, mais non dépourvu d'une certaine grandeur solennelle, grâce surtout au rythme majestueux de l'accompagnement. Au point de vue de sa coupe, ce chœur est d'ailleurs traité, lui aussi, en morceau de sonate, avec un *développement* constitué d'une série de duos, entremêlés de rappels du chœur, et aboutissant à une reprise intégrale de celui-ci. C'est pour ces duos que Mozart, en 1779, a récrit l'accompagnement : ils sont d'une ligne mélodique très gracieuse, avec de petites imitations rudimentaires, mais fort bien adaptées à l'effet de l'ensemble.

Telle est cette première version de la musique de *Thamos :* musique, au demeurant, assez médiocre, et qui, dans la partition présente, contraste singulièrement avec la richesse expressive et symphonique des trois morceaux refaits par Mozart en 1779.

195. — *Salzbourg, décembre* 1773.

Seize menuets à danser avec trios, pour deux violons, deux hautbois (ou deux flûtes), deux cors (ou deux trompettes) et basse.

K. 176.
Ms. chez M. Malherbe, à Paris.



Comme nous l'avons dit a propos des menuets n° 137, c'est à partir de la Noël que commençait, à Salzbourg, la série des fêtes du Carnaval, pour ne s'achever qu'au début du carême. Aussi n'est-il pas étonnant que Mozart, ainsi que nous l'apprend l'autographe de ces menuets-ci, ait eu à composer, dès le mois de décembre 1773, une suite de danses pour les bals salzbourgeois du Carnaval de 1774. Et nous avons eu déjà l'occasion de dire combien tous les menuets de cette suite nouvelle étaient infiniment supérieurs à ceux des séries précédentes. Le grand art du jeune homme à ce moment particulier de sa vie se retrouve pour nous, en vérité, jusque dans ces simples et rapides morceaux, tout animés d'un souffle merveilleux, et traités avec une maîtrise symphonique des plus remarquables. Impossible d'imaginer plus de variété dans les rythmes, ni plus de lumière et de chant dans les mélodies, ni dans l'instrumentation un mélange plus heureux d'élégance discrète et de savante richesse. Les deux violons, maintenant, chantent volontiers à l'unisson, sauf parfois à échanger de simples et piquantes imitations ; mais, à côté d'eux, tous les autres instruments ont désormais une action et une vie propres, tantôt chargés de petits *soli* mélodiques, tantôt travaillant à accompagner ou à colorer, chacun selon ses ressources, le chant des violons. Le jeune homme, durant cette bienheureuse période, est évidemment si imprégné de son grand rêve symphonique, naguère rapporté de Vienne, que la composition même d'une suite de danses l'excite à vouloir réaliser un peu de cet idéal de forte beauté qui bouillonne en lui.

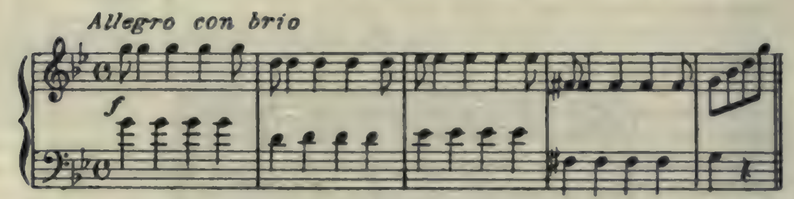
Ajoutons que, sans doute, l'exemplaire qualité artistique de ces menuets leur a valu d'être joués de nouveau quelque temps après le moment de leur composition : car on peut voir, sur le manuscrit autographe, que Mozart a, ultérieurement, interverti l'ordre de quelques-uns des menuets, ou peut être en a choisi quelques-uns pour former une nouvelle série plus restreinte.

196. — *Salzbourg, entre décembre* 1773 *et mars* 1774.

Symphonie en sol mineur, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux bassons (dans l'*andante*), quatre cors, violoncelle et basse.

K. 183.

Ms. dans une collection viennoise.



Allegro con brio. — Andante (en mi bémol). — Menuetto et trio (en sol majeur, pour deux hautbois, deux bassons et deux cors). — Allegro.

On a cru lire sous le grattage dont nous avons parlé déjà, en tête de l'autographe de cette symphonie, la date « 1773 » : mais nous avons dit aussi combien il est malaisé de déchiffrer des inscriptions dont il ne reste que des traces extrêmement vagues. Si la symphonie était vraiment de 1773, elle appartiendrait, en tout cas, aux derniers mois de cette année, étant évidemment de la même période et de la même série que ses deux sœurs, les symphonies en *ut* (n° 191) et symphonie en *la* (n° 197) : encore que nous soyons tentés de la placer plutôt dans les premiers mois de l'année suivante, car nous verrons que, tout en formant une transition évidente entre la symphonie en *ut* et celle en *la*, elle se rapproche cependant beaucoup plus de cette dernière que de la symphonie en *ut*.

Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, nous retrouvons dans cette symphonie tous les caractères que nous avons signalés dans les autres œuvres de la même période, depuis l'intention générale, qui est ici comme dans ces autres œuvres d'une grandeur et d'une intensité singulières, jusqu'aux plus menus détails de l'exécution, tels que l'addition de longues *codas* aux divers morceaux, l'alternance d'unissons et de passages en contrepoint, la réintroduction d'éléments du premier sujet après le second, etc. La question la plus curieuse que soulève pour nous cette symphonie est de savoir quelles œuvres contemporaines lui ont servi de modèles : et c'est une question à laquelle nous nous croyons en état de répondre avec une certitude absolue.

Tout d'abord, il suffit de jeter un coup d'œil sur cette symphonie pour reconnaître son allure profondément romantique, qui en fait le véritable prototype de la grande symphonie en *sol mineur* de 1788. Par là, elle dérive encore de l'inspiration que Mozart a commencé de subir pendant son dernier séjour en Italie ; et le fait est que la passion romantique du jeune homme ne s'est calmée qu'à la surface et en apparence, lors de sa brusque reprise de contact avec le milieu salzbourgeois, au printemps de 1773. L'influence des maîtres viennois, qui tra-

versaient alors, presque tous, une crise analogue, issue de *Werther* et du mouvement littéraire du *Sturm und Drang*, à commencer par Gluck pour finir par Joseph Haydn, a tout de suite rallumé chez Mozart la passion dont il avait brûlé en écrivant son *Lucio Silla ;* et déjà maint passage de ses quatuors de Vienne, et le finale de son concerto de clavecin, et plus encore les entr'actes de *Thamos* nous l'ont montré s'efforçant à traduire, en un langage simplifié et concentré à dessein, des sentiments d'une exaltation bien éloignée de l'état d'âme, toujours très équilibré et contenu, qu'il nous avait révélé jusqu'à son dernier voyage d'Italie. Tout au plus devons-nous ajouter que son romantisme, dans cette seconde phase datant du séjour à Vienne, a quelque peu modifié ses moyens d'expression, et cela d'une façon que l'on pourrait définir en disant qu'elle a substitué à un romantisme tout italien, dérivé des Tartini et des Veracini, un romantisme plus robuste et plus rude, plus conforme aux tendances de l'esprit allemand. C'est donc chez les maîtres allemands d'alors qu'il convient de chercher les sources nouvelles de son inspiration. Et, en effet, deux œuvres nous sont parvenues qui, l'une et l'autre, n'ont pu manquer d'exercer une action directe sur le jeune Mozart, lui dictant, pour ainsi dire, l'intention comme le style de sa symphonie en *sol mineur*.

La première de ces œuvres est l'admirable symphonie de Joseph Haydn en *mi mineur*, connue (hélas ! inconnue) sous le nom de *symphonie funèbre* (n° 44), et composée aux environs de cette année 1772 dont nous avons signalé déjà l'étonnant caractère romantique dans la carrière du maître d'Esterhaz. Non pas que Mozart n'ait connu aussi, et parfois mis à profit, les autres symphonies romantiques écrites par Joseph Haydn vers le même temps, les *Adieux*, la *Passione*, la symphonie en *ut* mineur (n° 52), les deux étranges symphonies en *sol* et en *si majeur* (nos 45 et 47) : mais tandis qu'il ne leur a emprunté que telle idée passagère ou tel procédé, ici, c'est le fonds même du chef-d'œuvre de Haydn qui l'a animé, évoquant en lui les sentiments que nous trouvons traduits dans sa symphonie n° 196. D'instinct, son génie a découvert, entre les élans romantiques de son illustre aîné, celui qui, tout ensemble, exprimait la passion la plus haute et répondait le mieux à sa propre nature. De part et d'autre, c'est la même douleur tragique et cependant pleine de noblesse, le même feu dévorant qui précipite les rythmes, et puis aussi la même tendance à ne faire de la symphonie tout entière qu'un seul grand chant d'angoisse fiévreuse, interrompu par le doux repos momentané de l'*andante* pour reprendre aussitôt dans le finale, avec un mouvement et une signification tout pareils à ceux du premier *allegro*. De part et d'autre, aussi, nous apercevons la même manière de renforcer, par une double exposition, le relief dramatique du premier sujet, la même façon de faire alterner des unissons avec des contrepoints très hardis, la même conception des *codas*, bien que, chez Joseph Haydn, celles-ci ne soient pas séparées par deux barres du reste du morceau.

Mais s'il n'est pas douteux que Mozart, consciemment ou non, s'est inspiré de la *symphonie funèbre* de Joseph Haydn, nous pouvons également affirmer qu'il s'est souvenu d'une symphonie en *ré mineur* de Vanhall, publiée à Amsterdam dans la série des *Symphonies périodiques*,

et qui doit avoir été composée, elle aussi, aux environs de 1772, vers le temps où le jeune Vanhall émerveillait Burney par l'ardeur romantique de ses productions. Au reste, cette symphonie de Vanhall se rattache trop directement aux symphonies romantiques de Haydn pour que leur ressemblance ne comporte pas un élément d'imitation direct, probablement de la part de Vanhall : mais Mozart a sûrement connu l'une comme les autres, et toutes ont laissé leur trace dans sa symphonie en *sol mineur*. Car autant celle-ci ressemble à la *symphonie funèbre* de Haydn par son esprit et sa ligne générale, autant elle fait songer à celle de Vanhall par ce qu'on pourrait appeler son langage, l'allure frémissante de son chant, ses rythmes syncopés, et tout l'ensemble de sa réalisation instrumentale. Parfois même nous aurons à signaler, dans l'œuvre de Mozart, de véritables petits emprunts à celle de Vanhall, dont il est évident que le jeune homme a dû être vivement frappé pendant son séjour à Vienne.

Mais le plus curieux est que, pour nous apparaître ainsi expressément dérivée d'ouvrages étrangers, cette symphonie en *sol mineur* n'en reste pas moins une des créations les plus personnelles de Mozart, une de celles où il a mis au plus haut point l'empreinte de son cœur et de son génie propres. C'est ce que suffirait déjà à nous prouver l'extraordinaire analogie du n° 196 avec la grande symphonie en *sol mineur* de 1788 : car, nous le répétons, non seulement la signification essentielle des deux œuvres est presque identique, avec une même façon, d'ailleurs constante chez Mozart, de concevoir la portée et l'emploi du ton de *sol* mineur, mais il y a telles parties de la symphonie de 1774, par exemple le menuet et le finale se continuant l'un par l'autre, qui nous offrent tant de points communs dans leur réalisation que nous serions tentés de prendre ces parties de l'œuvre de jeunesse pour de vraies ébauches en vue du glorieux chef-d'œuvre de la pleine maturité du maître. Et, aussi bien, l'un des caractères les plus saisissants de ce n° 196 est-il précisément l'étonnante maturité qui s'y révèle à nous, à la fois dans la pensée et dans sa mise en œuvre. D'un bout à l'autre, nous sentons que Mozart est en pleine possession de tous ses moyens, les utilisant tous pour traduire un plan prémédité, avec un mélange de simplicité et de mâle vigueur qui diffère déjà profondément de la fièvre juvénile des symphonies, sonates, et quatuors italiens. Bien plus : le jeune Mozart est si maître de soi qu'il ne permet plus à son romantisme, comme le faisait son aîné Joseph Haydn, d'entraver la libre expansion de sa science et de son talent de musicien. Car il faut noter que la crise romantique du maître d'Esterhaz s'est produite chez lui avec une violence si extrême qu'elle l'a, en quelque sorte, momentanément détourné de son goût naturel pour l'élaboration thématique, les recherches d'harmonies et de timbres piquants, et toutes ces combinaisons ingénieuses où il excellait : à force de sentir intensément les émotions nouvelles qui l'ont envahi, et de vouloir se donner tout entier à les exprimer, Joseph Haydn a comme éliminé de son art, pendant cette brève période, tout ce qui n'importait pas directement à cette seule fin d'expression pathétique ; et l'on est étonné de voir, par exemple, combien l'instrumentation de sa *symphonie funèbre* ou de sa *Passione* est pauvre en comparaison de celle de maintes symphonies précédemment composées. Et cette espèce de sim-

plification, ou même de réduction musicale, sous l'influence d'un très vif désir de traduction des sentiments passionnés, nous la retrouvons chez Gluck autant et plus que chez Haydn, tout de même que les historiens de la littérature allemande la découvrent chez les romanciers et poètes du *Sturm und Drang*, en comparaison des froids mais savants techniciens de la génération antérieure. Mozart lui-même, à Milan, n'a point laissé de subir cette action simplifiante de l'inspiration romantique ; et nous avons dit combien, par exemple, dans sa superbe symphonie en *ut* n° 159 ou dans tels de ses quatuors milanais, la richesse proprement musicale des œuvres précédentes s'est brusquement concentrée, voire dénudée et appauvrie, au profit de la profondeur des sentiments exprimés et de la puissance poétique de leur traduction. Ici, au contraire, le musicien collabore activement avec le poète. Mozart a beau se sentir pénétré d'une émotion à la fois très douloureuse et très nuancée, pas un instant il ne cesse de recourir, pour la rendre vivante, à toutes les ressources de son invention mélodique comme aussi de toute sa science de contrepoint et d'instrumentation. Ce rôle capital des instrumeuts à vent et des basses, cette indépendance marquée des altos, cette subtile élaboration thématique des idées et des rythmes, toutes ces qualités que nous avons vues se développer chez lui depuis son arrivée à Vienne, sa symphonie romantique n° 196 nous les montre non seulement aussi au complet que dans les œuvres instrumentales précédentes, mais poussées encore à un degré supérieur d'habileté technique et de libre maîtrise. A ce point de vue comme à celui de sa signification foncière, le n° 196 ne dérive d'aucun des maîtres dont Mozart recueillait alors les leçons. Avec la symphonie en *la* qui la suivra, avec le dernier des quatuors viennois et le concerto n° 192, cette symphonie en *sol mineur* représente à nos yeux l'aboutissement suprême du long et divers chemin que nous avons suivi jusqu'ici : témoignage magnifique et navrant, tout ensemble, de ce que va bientôt faire perdre au génie de Mozart, et à l'héritage immortel de la musique, l'obligation où va se trouver le jeune homme de sortir de son grand rêve de savante et puissante beauté musicale pour subir, à son tour, la contagion de plus en plus universelle de la « galanterie. »

Le premier morceau, — dont il faut signaler la désignation, *allegro con brio*, remplaçant l'*allegro spiritoso* des symphonies précédentes, — est formé de deux sujets très distincts, mais toujours avec une parenté très marquée entre les ritournelles de l'un et de l'autre. Le premier sujet, très étendu, et s'ouvrant par un rythme qui servira plus tard pour l'*adagio* de l'*ouverture* de *Don Juan*, nous est exposé deux fois, suivant le procédé familier de Joseph Haydn. Le chant est confié aux hautbois, pendant que les cordes l'accompagnent en un rythme très serré, avec de nombreux passages syncopés, et maintes imitations qui, désormais, ne se produisent plus entre les deux violons, à l'italienne, mais entre le groupe des violons et celui des basses. Encore ces imitations ont-elles lieu surtout dans un contre-sujet qui sert de réponse au sujet initial, pour aboutir à une longue ritournelle toujours imprégnée du même rythme pathétique, avec les mêmes syncopes entrecoupées de vigoureux unissons. Le second sujet, tout mélodique, et réservé principalement au quatuor, était évidemment destiné, dans l'esprit de Mozart, à produire

un contraste de douceur tranquille avec la sauvage passion des rythmes précédents : mais l'éxécution, ici, apparaît encore trop au-dessous de l'intention première, et la reprise même de ce second sujet en mineur, dans la *rentrée*, ne suffira pas à l'empêcher de conserver une allure assez banale, bien différente de celle que revêtira, dans des circonstances toutes pareilles, l'adorable chant du second sujet de la grande symphonie de 1788. Heureusement ce second sujet est très court, et ne tarde pas à se fondre dans une nouvelle ritournelle qui, reprenant le rythme du début, s'enchaîne bientôt avec le *développement*, comme c'est le cas dans toutes les symphonies de cette période. Quant à ce *développement*, très court, lui aussi, mais d'une intensité romantique admirable, il débute par une continuation expressive de la ritournelle finale de la première partie, pour exposer ensuite une idée nouvelle, toute pathétique et annonçant déjà le rythme du finale. Le premier violon et la basse, sous l'accompagnement continu du reste du quatuor, chantent en imitation une plainte fiévreuse où s'entremêlent des souvenirs du premier sujet ; et peu à peu la plainte s'apaise, se réduit à un murmure douloureux répété en écho d'une voix à l'autre, après quoi les vents, à découvert pendant deux mesures, ramènent les halètements saccadés du premier sujet. Tel est ce magnifique *développement*, dont la pensée générale, et même certains passages, se retrouveront dans la grande symphonie en *sol mineur* de la dernière période de Mozart. La *rentrée*, ensuite, reproduit toute la première partie, sans autre changement que la réduction de toutes les idées en mineur et un petit allongement de la ritournelle du premier sujet. A son tour, et par le même procédé que la première partie, elle s'enchaîne avec une longue *coda*, qui reprend de nouveau le premier sujet, mais avec un contrepoint différent, et sous une montée rapide du rythme, aboutissant à une très curieuse cadence finale, où une dernière plainte s'exhale des altos et des basses. accompagnée d'un léger frémissement plaintif des violons.

De l'*andante*, en *mi bémol majeur*, suivant une habitude désormais établie pour les compositions en *sol mineur*, nous redirons ce que nous avons dit du second sujet du premier morceau : l'intention de Mozart, consistant à produire une sorte de repos entre les cris angoissés des morceaux mineurs, ne semble pas avoir encore été réalisée aussi pleinement que, par exemple, dans le quintette en *sol mineur* de 1787. Nous avons ici un chant fort agréable, d'une douceur exquise dans sa mélancolie, et rendu plus expressif encore par ses réponses en contrepoint : mais la séparation de ce chant en deux courts sujets, dont le second a vraiment une allure trop banale et sans rapport avec le premier, et peut-être même, dans l'ensemble du morceau, un certain caractère superficiel d'émotion poétique, sont cause que cet aimable *andante* ne remplit point pour nous le rôle essentiel que l'auteur lui a destiné. Il n'est qu'un intermède, vite oublié dès le menuet suivant ; et nous nous bornerons à y signaler, avec l'importance singulière des bassons dans le premier sujet et des hautbois dans le second, le très intéressant passage qui termine le *développement*, et où les quatre voix du quatuor se répondent de la façon la plus libre et la plus piquante, pour aboutir à un *solo* des vents que suit une cadence des violons déjà tout à fait « moderne ». La *rentrée* elle-même, après l'exposé du premier sujet, est

renforcée d'un grand passage nouveau, très expressif avec ses modulations mineures. Et il va sans dire que, ici encore, malgré la différence absolue des deux sujets, Mozart ne manque pas à leur donner des ritournelles sensiblement pareilles.

Avec le menuet, nous rentrons dans l'inspiration du premier morceau, et pour assister à une concentration dramatique de celle-ci, qui comme nous l'avons dit, fait déjà de ce menuet le prototype de l'admirable menuet de la symphonie de 1788. La seconde partie du premier menuet constitue une véritable réponse majeure à la partie précédente : après quoi celle-ci est reprise tout entière, suivant l'usage viennois, mais variée, renforcée, et accompagnée d'une véritable *coda* nouvelle. Les instruments à vent, dans ce premier menuet, ne font que doubler les cordes : mais le trio leur appartient tout entier, un trio majeur assez court et sans grande signification, malgré d'amusants contrepoints où les cors, un moment divisés, prennent une part des plus actives. De nouveau, la première partie est reprise après la seconde et de nouveau très variée, conduisant cette fois à la *rentrée* du premier menuet.

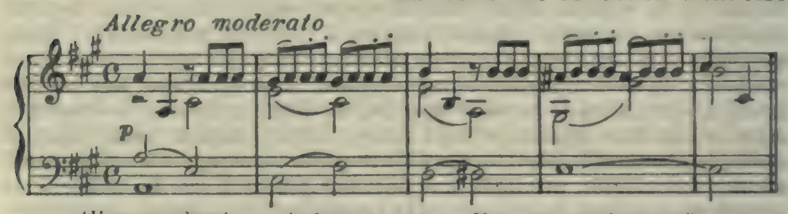
Et lorsque ce premier menuet s'est achevé, voici que la même coupe mélodique reparaît au début du finale, sous un rythme plus rapide et plus précipité, et voici que recommence le halètement passionné du premier morceau, avec les mêmes syncopes entrecoupées d'unissons, les mêmes chants de basse, la même expression fiévreuse et angoissée. Un moment, nous entendons une réponse majeure à la plainte mineure du premier sujet : mais aussitôt celui-ci reparaît, remplaçant la ritournelle d'usage, et c'est lui encore qui sert de transition pour amener le petit second sujet. Aussi bien, celui-ci vient à peine de nous être exposé que déjà les basses reprennent, en contrepoint, le rythme du premier sujet, préparant, cette fois, une véritable ritournelle, mais toute pénétrée de ce même rythme, à travers des modulations d'une hardiesse et d'une intensité merveilleuses. Une fois de plus, le *développement* s'enchaîne avec la première partie, un *développement* très long, et d'abord consacré à des idées nouvelles : mais ces idées sont si étroitement parentes de l'unique vrai sujet du morceau que nous attendons naturellement le retour de celui-ci, et avons l'impression de le retrouver, comme étendu et renforcé lorsque, après quelques mesures de syncopes gémissantes, la *rentrée* se produit, presque sans changement, pour aboutir à une brève *coda*, qui reprend la première idée du *développement*, et la mêle avec le rythme du premier sujet. Les vents, dans ce morceau, n'ont plus le rôle original qu'ils avaient dans l'*andante* et le premier *allegro* : mais eux aussi emploient très habilement leurs timbres à accentuer la couleur tragique de ce finale, dont on peut dire que tout le chant est confié aux basses, déjà promues ici, par Mozart, à l'action décisive qu'elles exerceront désormais dans toutes les œuvres mineures du maître.

197. — *Salzbourg, entre février et avril 1774.*

Symphonie en la, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse.

K. 201.

Ms. dans une collection viennoise.



Allegro moderato. — *Andante* (*en ré*). — *Menuetto et trio* (*en mi*). — *Allegro con spirito.*

Sur le manuscrit de cette symphonie, comme sur ceux des précédentes, l'indication de la date a été grattée : mais on a cru pouvoir y déchiffrer l'année « 1774 », et, en effet, aucun doute n'est possible sur la parfaite justesse de cette lecture, puisque nous verrons tout à l'heure que la présente symphonie n'est pas seulement une continuation immédiate des deux précédentes, en *ut majeur* et en *sol mineur*, mais annonce déjà, sur bien des points, la révolution qui va s'accomplir dans le style de Mozart durant le printemps et l'été de 1774. En fait, cette symphonie clôt la grande et magnifique période qui a commencé, pour Mozart, dès son arrivée à Vienne l'été précédent, ou plutôt même dès son départ pour Milan en octobre 1772.

Et que si nous avions besoin de preuves, pour nous révéler l'influence exercée par Michel Haydn sur ce changement du goût de Mozart, nous en trouverions une, aussitôt, dans la composition de cette symphonie en *la*. Car celle-ci, tout de même que le quintette n° 177 et la symphonie en *ut* n° 191, doit évidemment avoir été écrite sous l'inspiration directe d'une œuvre analogue du vieux maître salzbourgeois, composée dans le même ton, et dont le manuscrit, à la Bibliotheque de Munich, porte la date du 4 mars 1774. Cette date, en vérité, ne désigne pas la rédaction primitive de la symphonie, qui remonte à l'année 1763 : mais peut-être Michel Haydn, en mars 1774, aura-t-il revu son ancienne partition, pour la faire exécuter à Salzbourg, fournissant ainsi au jeune Mozart l'occasion de l'entendre ? Toujours est-il que la ressemblance est frappante, entre les deux symphonies, mais avec une supériorité de traitement si grande et si évidente, chez Mozart, que c'est assurément ce dernier qui doit avoir pris pour modèle l'œuvre de son aîné. Le rythme initial du premier morceau est pareil, de part et d'autre ; le second sujet de ce morceau, en *mi* chez Mozart comme chez Haydn, s'oppose de la même façon au premier, et a le même caractère. Moins marquée dans l'*andante*, la parenté se retrouve encore dans maints passages du finale. Et c'est sûrement sous l'action expresse de Michel Haydn que Mozart, ici comme dans sa symphonie en *la* de

décembre 1771, attribue à ce ton de *la* une signification ardente et vigoureuse que ce ton échangera bientôt, chez lui, contre une adorable expression de grâce et de douceur.

Mais il n'est pas douteux, avec cela, que le jeune homme, en écrivant le n° 197, se soit encore souvenu des fortes leçons apprises naguère à Vienne, et activement appliquées dans toutes les œuvres précédentes de la même période. Non seulement nous retrouvons, une fois de plus, les principaux procédés qui nous ont frappés dans ces belles œuvres, double exposition du premier sujet, soudure du *développement* à la première partie du morceau, longue *coda* expressive dans chaque morceau, rappel d'éléments du premier sujet après le second, importance du rôle des basses dialoguant en contrepoint avec les violons, emploi fréquent de notes redoublées, etc. : mais il est impossible d'entendre l'ensemble de la symphonie sans être émerveillé de la manière dont elle résume et couronne, en quelque sorte, tous les progrès accomplis par Mozart depuis une année. Les idées mélodiques y ont tant d'ampleur et d'intensité expressive, le travail orchestral y est si fort et d'une maturité si saisissante, que jamais peut-être, jusqu'ici, Mozart n'a composé une œuvre plus voisine de la maîtrise qui nous apparaîtra chez lui durant les grandes périodes créatrices de sa vie. Certainement du moins cette symphonie, au point de vue de l'invention comme à celui du « métier » est l'œuvre la plus parfaite que nous rencontrions dans toute cette première partie de la carrière du maître qui s'étend jusqu'au départ pour Mannheim et Paris.

Mais, avec tout cela, cette symphonie commence déjà à nous faire pressentir le prochain ralliement du jeune homme à un goût et à un idéal nouveaux, qui ne tarderont pas à lui faire oublier les nobles ambitions esthétiques rapportées, naguère, de son voyage de Vienne. Non pas que le style « galant » nous apparaisse encore jamais bien nettement, dans cette symphonie, tel que nous allons le voir bientôt se manifester dans les symphonies et *divertissements* de la période suivante : mais déjà nous avons l'impression que Mozart se fatigue d'une conception d'art trop austère et trop grande, dont il est sans doute le seul désormais à comprendre la beauté dans ce milieu salzbourgeois, de plus en plus imprégné de l'esprit nouveau. Maints signes caractéristiques, au cours de l'ouvrage, nous révèlent que cet esprit commence à le gagner lui-même ; et ainsi, par exemple, l'introduction d'un troisième sujet dans le premier morceau marque, pour nous, un changement qui se révèle peut-être plus clairement encore dans la désinvolture avec laquelle Mozart, dans ce morceau et dans le finale, reproduit la première partie sans presque la varier.

Multiplicité des thèmes, remplaçant l'ancienne élaboration d'un ou deux sujets, et, d'autre part, fréquentes répétitions textuelles des mêmes passages : ce sont là, en effet, deux des caractères qui nous apparaîtront au premier plan, dans cette musique « galante » qui est alors en train d'envahir l'Europe tout entière. Et il n'y a pas jusqu'à l'instrumentation de la présente symphonie qui ne recommence à nous rappeler les procédés employés jadis par Mozart, sous l'influence de ce nouveau style italien que l'on peut considérer comme la première incarnation de la « galanterie » : au lieu d'être mêlés au travail de l'orchestre.

comme dans les œuvres précédentes, les instruments, une fois de plus, tendent à se réserver pour des petits *soli* très en vue, — en quoi, d'ailleurs, tous les instruments tendront bientôt à procéder de la même manière, le *solo* concertant se trouvant être, lui aussi, l'un des éléments distinctifs de la musique « galante ».

De telle sorte que cette symphonie se montre à nous, tout ensemble, comme le couronnement de l'admirable période dont elle est le dernier produit, et comme l'annonce, déjà, de la période suivante : encore que, — nous l'avons dit, — elle annonce cette période à venir sans y appartenir, et en conservant, au contraire, une ampleur, une gravité, et une puissance expressive dont le spectacle nous fera d'autant plus regretter que le jeune homme ait cru devoir renoncer à la superbe tradition artistique qui avait fini par lui inspirer des œuvres d'une beauté aussi singulière.

Dans le premier morceau, nous avons dit déjà que Mozart a juxtaposé trois sujets distincts : ce qui ne l'empêche pas de traiter encore ce premier sujet avec la même étendue et le même soin que dans les œuvres précédentes, où ce sujet constituait presque tout le fond des morceaux. Il continue même à pratiquer la méthode de double exposition de ce premier sujet, avec, dans la seconde exposition, un vigoureux dialogue en contrepoint entre les violons et les basses qui achève, d'accentuer le caractère énergique et passionné de l'un des plus remarquables débuts de symphonie que nous connaissions. Suit une ritournelle, également très vigoureuse et très travaillée, après laquelle le quatuor des cordes expose un second sujet, en *mi*, mais dont la ritournelle, toute pleine de simples et fortes figures de contrepoint, semble une continuation de la précédente. Elle s'achève sur une cadence de *mi*, et la première partie du morceau paraît terminée : mais voici que les deux violons, en imitation, exposent encore un troisième sujet, d'une allure douce et légère, au-dessous duquel les basses reprennent l'accompagnement de la ritournelle du second sujet ! Et cette troisième idée, à son tour, est suivie d'une longue ritournelle chromatique où reparaissent le rythme et l'accent du premier sujet.

Le petit *développement* qui suit, rattaché à la première partie par une curieuse figure chromatique à l'unisson, commence par un travail orchestral des plus intéressants, où les altos dialoguent en imitation avec les basses, sous un trémolo continu des violons : mais bientôt survient encore un sujet nouveau, modulant en mineur avec une expression pathétique, pour aboutir à des syncopes suivies de petits soupirs des violons, qui précèdent et amènent la *rentrée*. Et ceci encore, cette façon de composer le *développement* avec des matériaux tout nouveaux, au lieu d'y élaborer les éléments de la première partie, ceci encore nous annonce le prochain style « galant », en même temps que ce procédé nous rappelle le style italien des périodes précédentes : mais on dirait vraiment que Mozart, dans cette œuvre de transition entre les deux styles, se soit repenti de n'avoir pas employé son *développement* à l'élaboration des idées musicales de la première partie, car cette élaboration, que nous avons espérée en vain dans le *développement*, la voici qui se produit, — tout à fait de la même manière que dans le *déve-*

loppement des symphonies précédentes, — dans la longue *coda* du premier morceau ! Après une rentrée qui, comme nous l'avons dit, se fait d'un bout à l'autre sans le moindre changement, y comprise la transition qui terminait la première partie, voici que l'auteur reprend son premier sujet et la ritournelle de celui-ci, pour se livrer sur eux à un savant et puissant travail de transfiguration thématique, avec un contrepoint où les cors eux-mêmes jouent un rôle actif, le tout s'achevant par une admirable montée de l'orchestre à l'unisson! Et bien que les instruments à vent, sauf dans cette *coda*, se bornent déjà à colorer l'harmonie du quatuor, celui-ci, d'autre part, est encore traité avec un art si profond et si libre que l'on peut dire que les quatre instruments y ont une importance à peu près égale, s'alliant parfois en vigoureux unissons pour reprendre aussitôt leur allure indépendante.

L'*andante*, peut-être plus travaillé encore et d'un art plus raffiné, ne laisse pas toutefois de nous offrir, dans son expression, une certaine mièvrerie un peu maniérée qui nous apparaît bien, elle aussi, un effet de l'influence du style « galant ». Il est formé de deux sujets distincts, dont le premier, exposé d'abord au premier violon, est bientôt repris au second violon, tandis que le premier violon s'amuse maintenant à dessiner, au-dessus de lui, de brillantes arabesques ornementales : procédé que nous retrouverons, employé d'une façon toute pareille, dans l'*andante* d'une belle sonate de piano en *la mineur* de l'année 1778. Le second sujet, en *la majeur*, débute également par un chant du premier violon, mais pour être ensuite partagé entre les deux violons. Après quoi s'ouvre une longue ritournelle d'opéra italien, continuant le rythme du second sujet avec des modulations chromatiques déjà toutes « mozatiennes ». Aussi bien ne saurions-nous assez dire à quel point tout cet *andante*, par ses procédés de modulation et par maintes de ses figures mélodiques, révèle déjà le style de la grande manière ultérieure du maître, ou plutôt, surtout, du style de Mozart pendant son voyage de 1778. Le *développement*, plus long qu'à l'ordinaire, et d'un chromatisme presque continu, amène, au premier violon, une idée nouvelle, sans dessin bien arrêté et d'ailleurs accompagnée, au second violon, par la figure d'accompagnement de la ritournelle précédente. La *rentrée*, qu'annonce un petit *solo* des vents à découvert, est encore, ici, sensiblement allongée et très remaniée, soit que Mozart ajoute des séries de modulations nouvelles à la ritournelle du premier sujet, ou que, dans le second, il rehausse l'effet de l'accompagnement en y introduisant des figures nouvelles attribuées aux cors. Enfin ce remarquable morceau se termine par une longue *coda*, où nous voyons les vents, à découvert, ramener tout à coup le premier sujet, pour le transmettre ensuite au premier violon ; et c'est, à présent, le second violon qui ajoute à ce sujet les ornements confiés, tout à l'heure, au premier violon.

Quant au menuet, où nous retrouvons aussitôt la même conception énergique et mouvementée du ton de *la* qui nous a frappés déjà dans le premier morceau, il convient de noter d'abord que Mozart, pour la dernière fois, y pratique la méthode viennoise de reprise complète de la première partie après la seconde, aussi bien dans le menuet propre que dans le trio. Et, cette fois encore, comme dans les symphonies

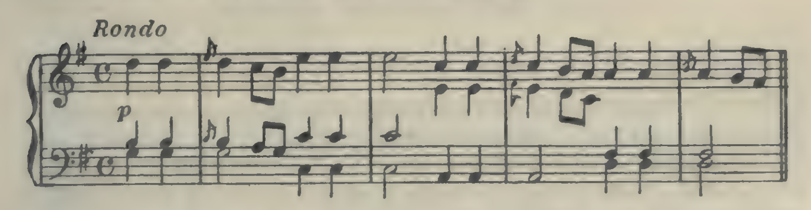
précédentes, il s'amuse à varier librement cette reprise, surtout pour ce qui est du premier menuet, où, par une combinaison des plus ingénieuses, il mêle tout d'abord le début de sa première partie avec une figure d'accompagnement tirée de la seconde. Tout ce menuet constitue d'ailleurs, avec ceux des symphonies en *ut* et en *sol mineur*, un groupe merveilleux de grands menuets symphoniques, comparable à ce que Mozart produira jamais de plus parfait dans ce genre. Ici, le premier menuet débute par un rythme saccadé qui donne au morceau une certaine allure archaïque ; mais bientôt d'ingénieuses réponses d'une voix à l'autre, comme aussi l'importance extrême du rôle des instruments à vent, nous rappellent le style « moderne » de la symphonie entière, et poussé même à un plus haut degré que dans les autres morceaux. Ce sont les vents, par exemple, qui terminent à découvert les deux parties du menuet. Le trio, lui, est toujours encore principalement confié aux quatre voix des cordes. Les hautbois et les cors se bornent à faire une longue tenue, d'un effet charmant. Écrit dans le ton de *mi majeur*, ce trio, au contraire des morceaux en *la*, nous offre déjà un échantillon très typique de la manière dont Mozart entendra toujours ce ton de *mi*, considéré par lui comme le plus « sensuel » de tous. D'un bout à l'autre du morceau, un petit chant se déroule, exposé par le premier violon, parmi d'incessants chromatismes, et avec une expression étrangement capricieuse et prenante.

Le finale, très long et toujours encore traité en morceau de sonate, achève de mettre en relief l'extraordinaire maturité où est parvenu le génie de Mozart, au moment où, tout à coup, le jeune homme va abandonner son grand rêve de musique purement émouvante et belle pour s'adonner à un art de simple amusement. L'unité de sentiment et d'allure de tout ce morceau, la vigueur expressive des rythmes, la richesse merveilleuse de l'orchestration, où les vents et les basses interviennent avec une liberté extrême, tout cela concourt à faire pour nous, de ce finale, un digne prélude des plus glorieux finales de la grande manière du maître. Nous y trouvons deux sujets distincts, mais avec des ritournelles semblables, et, du reste, deux sujets s'opposant l'un à l'autre comme un appel et une réponse, de manière à produire un même grand ensemble. Le premier sujet non seulement nous est encore exposé deux fois, mais son rythme se prolonge dans sa ritournelle, avec un étonnant dialogue en imitation des premiers violons et des basses, sous l'accompagnement des autres voix de l'orchestre. Le second sujet, en *mi majeur*, réservé aux cordes, présente de nouveau la signification capricieuse et sensuelle que nous avons signalée, tout à l'heure, dans le trio du menuet ; et puis nous voyons reparaître le rythme du premier sujet, pour aboutir à une petite cadence que suit, brusquement, une longue gamme des violons à découvert, servant à amener le *développement*. Ce *développement*, très long et l'un des plus beaux de toute l'œuvre de Mozart, n'est d'ailleurs, tout entier, qu'une sorte de variation fantaisiste du premier sujet, avec un contrepoint continu, — et toujours dominé par la partie des basses, — avec un imprévu et une diversité de modulations, avec un traitement tout « moderne » des hautbois et des cors, qui vaudraient à ce passage d'être analysé note par note. Après quoi la même cadence, suivie de la même gamme montante des

violons, amène la rentrée, qui, ici encore, se fait presque sans aucun changement, mais pour aboutir à une grande *coda* où, une dernière fois, les éléments rythmiques du premier sujet se trouvent repris et variés, avec une concentration expressive pleine de grandeur dans sa simplicité. Encore la petite cadence, et la gamme montante des violons, deux accords de conclusion : et ainsi s'achève ce morceau, terminant aussi, hélas ! la magnifique période « romantique » de la jeunesse de Mozart.

198. — *Vienne ou Salzbourg entre août* 1773 *et mars* 1774.

Rondo final en sol ajouté au quatuor n° 86.



Nous avons dit déjà que Mozart, assez longtemps apres avoir composé, à Lodi, son premier quatuor n° 86, a cru devoir y ajouter un *rondo* final. L'écriture de ce *rondo* atteste une main déjà beaucoup plus sûre, et semble bien indiquer une date voisine des périodes que nous étudions. Mais, en outre, nous pouvons affirmer avec certitude que ce petit finale n'a été composé qu'après l'arrivée de Mozart à Vienne en août 1773, puisque c'est seulement à Vienne que Mozart, pour la première fois, suivant l'exemple de Joseph Haydn et des maîtres locaux, a pris l'habitude de donner *quatre* morceaux à ses quatuors. Son quatuor de Lodi, tel qu'il était auparavant, formait un ensemble complet, selon le goût italien : et le jeune homme avait continué jusqu'en février et mars 1773 à composer ainsi des quatuors en trois morceaux, avec un menuet (ou un *tempo di minuetto*) en guise de finale. La seule question est de savoir si ce n° 198 date du séjour à Vienne, ou s'il n'a été composé qu'après le retour à Salzbourg. Les deux hypothèses sont également possibles : mais, malgré l'extrême simplicité du morceau, — exigée par la simplicité plus grande encore des trois morceaux du quatuor de Lodi, — nous tendrions plutôt à supposer que ce délicieux *rondo* est d'une date légèrement postérieure à ceux qui terminaient les deux quatuors viennois n°s 182 et 183. Non seulement le thème, avec sa grâce piquante évoquant le souvenir de certain *Badinage* de Schobert, s'éloigne encore plus du goût italien que ceux des deux *rondos* susdits, mais nous sentons aussi une aisance et une maturité supérieures dans la manière dont les deux intermèdes se trouvent apparentés à ce thème, au point d'en sembler, presque, des variations. En outre, la présence, à la fin du morceau, d'une longue *coda*, expressément appelée de ce nom, aurait de quoi nous faire songer aux longues et belles *codas* de la période du retour à Salzbourg. Ajoutons que, d'ailleurs, Mozart a évidemment

voulu faire en sorte que ce finale de 1773 ou 1774 ne jurât pas avec son petit quatuor de 1770 : par où s'explique la réserve, toute rudimentaire en apparence, de l'instrumentation, où cependant le nouveau Mozart de la présente période se reconnaît sans cesse à telle figure de contrepoint, à telles modulations imprévues, à la parfaite indépendance de la partie de l'alto.

VINGTIÈME PÉRIODE

LA TRANSITION DU GRAND STYLE A LA « GALANTERIE »

(SALZBOURG, AVRIL A SEPTEMBRE 1774) [1]

Les documents biographiques n'ont rien à nous apprendre sur la vie de Mozart à Salzbourg, jusqu'au moment du départ du jeune maître pour Munich, le 5 ou 6 décembre 1774 ; et d'ailleurs tout porte à croire que nul événement grave ne s'est produit, durant cette période, au milieu d'une existence très régulière et très uniforme, telle que l'était désormais celle de Mozart à la Cour salzbourgeoise. Suivant toute vraisemblance, le jeune homme, depuis le commencement jusqu'à la fin de l'année 1774, a continué de se livrer aux mêmes occupations professionnelles, partageant son temps entre la composition et les devoirs publics de sa charge : car il ne semble plus, cette année-là, avoir joint à ces travaux les études personnelles qui lui ont pris une grande part de son temps pendant les années précédentes. Chaque jour, désormais, doit avoir amené pour lui les mêmes soucis et les mêmes plaisirs, sans que nous puissions soupçonner, sous ce train de vie, aucune de ces violentes passions intérieures dont nous avons signalé la trace dans l'œuvre de Mozart en 1771 comme à la fin de 1772, et dont nous reconnaîtrons également des échos très nets dans sa production de l'année 1776 [2]. Et pourtant on ne saurait imaginer différence plus complète, ni plus profonde, que celle qui va nous apparaître entre les trois grandes symphonies de la période précédente, par exemple, et les séré-

1. Nous arrêtons cette période en septembre 1774, parce que la correspondance des Mozart nous apprend que les derniers mois de cette année ont dû être employés à la composition de la *Finta Giardiniera*, et, par suite, constituent déjà une période nouvelle.

2. Deux lettres de Mozart à sa sœur, après l'arrivée du jeune homme à Munich en décembre 1774, contiennent cependant quelques allusions à une demoiselle salzbourgeoise qui doit avoir, à ce moment, été l'objet de ses attentions galantes : mais les termes dans lesquels il parle de cette personne ne semblent pas attester une passion bien sérieuse.

nades, divertissements, voire symphonies de l'été de la même année. Ici, ce n'est plus seulement le style qui va changer; ou plutôt le style commencera par rester encore assez semblable à ce qu'il était, et simplement comme rapetissé de toutes parts : mais le changement sera dans l'esprit inspirateur, dans la conception de l'objet, de la portée, et des ressources de l'art musical. Parmi le cours d'une existence qui se poursuivra immuablement, le jeune homme va se mettre de plus en plus à modifier son idéal esthétique, en attendant qu'au service de l'idéal nouveau ainsi adopté il s'efforce bientôt d'employer des procédés nouveaux. De telle sorte que nous ne pourrons nous empêcher de considérer la période où nous allons entrer comme très distincte et très différente aussi bien de celle qui vient d'être étudiée que des trois périodes qui ont précédé et directement préparé celle-là. En fait, c'est au moment où nous sommes arrivés que va s'accomplir vraiment, chez Mozart, une révolution d'une importance considérable, transformant le savant et vigoureux artiste qui nous est apparu jusqu'ici en un délicieux poète, plus préoccupé d'amuser et de ravir ses auditeurs que de les émouvoir en exposant devant eux les passions de son propre cœur.

Et que si cette révolution, survenant tout à coup parmi cette uniformité de l'existence extérieure, a de quoi nous paraître imprévue et surprenante, nous pouvons du moins lui trouver une explication dans les rapports du jeune Mozart avec les deux hommes dont nous avons dit déjà qu'ils ont été, depuis lors, ses seuls maîtres et modèles, les deux frères Joseph et Michel Haydn. Tout d'abord, nous comprenons sans peine que, vivant à Salzbourg auprès de Michel Haydn, le jeune homme ait été de plus en plus enclin à suivre l'exemple de celui-ci, qui, comme on l'a vu, n'avait pas attendu ce moment pour s'adonner tout entier au nouveau goût « galant », surtout dans le domaine de la musique instrumentale. Et, en effet, ce sera de plus en plus l'influence de Michel Haydn qui nous apparaîtra dominante dans l'œuvre de Mozart, jusqu'au jour de ce voyage de Mannheim et de Paris qui, seul, amènera un changement sérieux dans la voie suivie par le jeune homme à partir du printemps de 1774. Mais tandis que, à Vienne et durant les mois qui ont suivi son retour de cette ville, Mozart a eu dans le cœur, pour le retenir de s'abandonner tout entier à l'imitation de Michel Haydn, le souvenir des leçons qu'il avait reçues de l'œuvre des grands musiciens viennois, et notamment de Joseph Haydn, voici que ce dernier lui-même, aux environs de l'année 1773, s'est rallié, tout comme son frère, à l'idéal « galant », adoptant dès lors des principes et un style nouveaux extrêmement éloignés de ceux qui, naguère, avaient contribué à entretenir et à stimuler les nobles ambitions esthétiques de son jeune admirateur salzbourgeois ! Si bien que celui-ci, au lieu d'être désormais encouragé par l'exemple de Joseph Haydn à se maintenir au-

dessus du genre facile et superficiel pratiqué, sous ses yeux, par Michel Haydn et tous les autres musiciens de Salzbourg, a dû se trouver transporté presque inconsciemment, dans ce genre que le grand Joseph Haydn, à son tour, venait d'honorer de son adhésion.

Ce n'est pas ici le lieu d'étudier en détail cette conversion décisive de Joseph Haydn au style « galant ». Mais il suffit de jeter un coup d'œil sur les œuvres de ce maître à partir de 1773, et en particulier sur ses symphonies et ses sonates de clavecin (car ses six grands quatuors publiés en 1774 remontaient, comme nous l'avons vu, à une date antérieure) pour être frappé de l'immense changement que ces œuvres attestent, en comparaison des admirables symphonies « romantiques » de 1772 et de la série des puissants et savants ouvrages qui les ont précédées. A l'ancien style serré et précis, poursuivant l'expression dans ses moindres nuances, succède désormais un style beaucoup plus large et plus brillant, où l'expression, au lieu d'être poussée dans le détail, s'étend sur tout l'ensemble des divers morceaux, — leur donnant, par exemple, une signification générale de gaieté, d'ardeur vigoureuse, ou de mélancolie, mais sans que ces sentiments soient analysés, approfondis, et interprétés avec la justesse pénétrante du langage des symphonies et sonates de naguère. Nous sentons que l'intention dirigeante de l'auteur, son objet esthétique, est dorénavant tout autre. Ce que Joseph Haydn a maintenant en vue, c'est de produire sur nous, avant tout, une impression agréable ou bien encore de nous divertir par d'ingénieux effets d'adresse savante ; et tous les moyens mis en œuvre sont manifestement combinés pour parvenir à ce résultat. C'est ainsi que, dans cette manière nouvelle, les premiers morceaux débutent volontiers par des préludes lents, d'ailleurs très courts, et sans aucun rapport avec les mouvements rapides qu'ils précèdent, mais destinés seulement à frapper l'oreille par leur contraste avec l'allure joyeuse de ces mouvements. Dans les *andantes*, la coupe régulière du morceau de sonate est souvent remplacée par un petit air varié, où des alternances de tons majeurs et mineurs amusent l'auditeur, et permettent à l'auteur de maintenir presque immuable la ligne générale du chant. Pareillement, les finales cessent d'avoir la forme de morceaux de sonate, pour devenir de gentils *rondos*, où le maître se plaît encore à appliquer son système de variations, entremêlant son thème tantôt d'intermèdes nouveaux et tantôt de transpositions, plus ou moins altérées, du contenu ou du rythme du thème principal. Mêmes innovations dans les procédés d'écriture. Le contrepoint, naguère maintenu à la base du langage instrumental, tend de plus en plus à se relâcher, ou bien n'apparaît que d'une manière épisodique, et avec une destination évidente de plaisanterie ou de tour de force. Les sujets des morceaux sont définitivement séparés, sans aucun rappel du premier après le second ; et parfois, — encore

que le fait soit toujours beaucoup plus rare chez Joseph Haydn que chez son frère ou chez Mozart, — nous voyons un troisième sujet s'ajouter aux deux premiers. Les *développements,* en vérité, continuent à tenir compte des sujets précédents : mais eux aussi, de plus en plus, se pénètrent d'idées mélodiques nouvelles, et perdent leur ancienne rigueur d'élaboration thématique.

Enfin l'instrumentation proprement dite vise, de plus en plus, à l'éclat ou à l'agrément superficiel : multipliant les *soli* à toutes les voix de l'orchestre, avec une allure concertante qui, d'ailleurs, peut être regardée comme l'un des traits les plus foncièrement caractéristiques du genre tout entier de la musique « galante ».

Tels sont les principaux éléments que nous rencontrons, par exemple, dans les quatre ou cinq symphonies composées par Joseph Haydn en 1774 (nous pouvons citer, parmi elles, celles qui portent les noms de l'*Impériale* et du *Maître d'Ecole*, n°s 53 et 55) ; et un regard jeté sur la liste chronologique des symphonies du maître nous révèle que ce même style et ce même esprit vont, désormais, dominer dans l'œuvre de Haydn jusqu'au moment où, vers 1783, il subira à son tour l'influence ennoblissante de son jeune élève Mozart. De même aussi ses sonates de clavecin, durant cette même période, nous le montrent décidément affranchi de sa longue soumission à l'exemple de Philippe-Emmanuel Bach, pour inaugurer une manière tout originale, bien plus sévère et profonde, à coup sûr, que celle qu'il adopte pour ses symphonies, mais, avec cela, toute « moderne », et se rattachant par sa forme extérieure au type de la sonate « galante ». Nous aurons bientôt, du reste, à étudier de plus près ces belles sonates, qui doivent avoir eu une action des plus vives sur l'évolution du langage instrumental du jeune Mozart. Mais nous en avons assez dit pour faire comprendre à quel point était grand, vers la date où nous sommes arrivés, l'empire de ce goût « galant », qui réussissait ainsi à conquérir jusqu'au plus personnel et au plus savant de tous les maîtres de l'école allemande. Et il faut que l'on se représente encore, d'autre part, combien la résistance à l'envahissement de ce goût était rendue difficile à Mozart par son obligation de vivre dans ce milieu musical de Salzbourg, où l'avènement du nouvel archevêque avait achevé d'effacer toute trace du vieil esprit artistique allemand. Nous savons en effet que ce fâcheux prélat, en même temps qu'il s'appliquait à proscrire de son diocèse les touchantes et pieuses croyances catholiques qu'il qualifiait de « superstitions », ne cessait point non plus de vouloir imposer autour de lui les goûts esthétiques rapportés de ses longs séjours en Italie et à Vienne. De plus en plus, les Italiens remplaçaient les Allemands dans la chapelle archiépiscopale : les représentations dramatiques et « académies » ne faisaient plus entendre que des œuvres des nouveaux *maestri* italiens ; et force était bien au jeune musicien de

cour de vivre en contact incessant avec une forme dégénérée de l'art italien qui correspondait à tout ce que le goût « galant » avait de plus voyant et de plus grossier. Aussi bien l'archevêque, dans son engouement pour la musique « galante », avait-il ouvertement installé cette musique jusque dans l'église : et le jour approchait où, à la cathédrale de Salzbourg, les grandes messes seraient remplacées par des motets d'une allure plus ou moins religieuse, entrecoupés de brillants concertos d'instruments. La symphonie, de son côté, allait bientôt se trouver proscrite : et plusieurs années devaient s'écouler sans que ni Mozart ni Michel Haydn eussent l'occasion de s'exercer à ce noble genre, délaissé maintenant au profit de concertos de toute espèce, ou bien de petits *divertissements* où les vents tiendraient une place prépondérante. Dans une atmosphère ainsi constituée, littéralement saturée de l'esprit nouveau, comment le jeune homme aurait-il eu la force et le courage de persister à poursuivre un idéal dont personne, autour de lui, ne voulait plus entendre parler, et que le grand Joseph Haydn lui-même venait d'abandonner ?

Il avait cependant lutté et résisté, comme nous l'avons vu, pendant tout l'hiver qui avait suivi son retour de Vienne : mais, peu à peu, son énergie avait faibli, et à sa belle confiance dans le grand idéal d'art inspiré des maîtres viennois avait succédé, par degrés insensibles, un désir de s'essayer, lui aussi, à la gracieuse et piquante musique dont tous les cœurs raffolaient autour de lui. Il y a, dans sa correspondance avec son père durant son voyage de 1777, un passage très curieux et assez énigmatique où Léopold Mozart lui parle du mépris que lui inspirent, désormais, ses symphonies d'autrefois. Les symphonies que Mozart va ainsi dédaigner, quelques années plus tard, ce sont sans doute ces magnifiques œuvres de l'hiver de 1773 dont l'intention, tout austère et pathétique, ne répondra plus à son goût nouveau. Déjà la dernière de ces symphonies le n° 197, (en *la majeur*), nous a fait apercevoir des traces d'un esprit plus mondain, qui se révélera à nous bien plus nettement encore dans la symphonie en *ré* de la période que nous avons à étudier maintenant. Et tout porte à croire que, précisément, c'est sous l'influence immédiate de Joseph Haydn que s'est enfin accomplie, chez Mozart, la grande révolution qui constitue l'événement capital de cette période. Vers le mois d'avril ou de mai 1774, le jeune homme aura appris à connaître, chez Michel Haydn, cette série récente des symphonies et sonates du glorieux frère aîné où se révèlent tout à coup les nombreux changements de pensée et de style que nous avons signalés tout à l'heure : et aussitôt Mozart, sans même se rendre compte de la signification esthétique de sa conduite, se sera mis à vouloir suivre Joseph Haydn dans cette voie « galante », sauf à y marcher ensuite d'un pas tout différent. Car le fait est que nous allons retrouver, à tout moment, des échos de l'œuvre contemporaine de Joseph Haydn

aussi bien dans la musique instrumentale de Mozart que dans ses compositions religieuses.

Une chose, en tout cas, nous apparaîtra absolument certaine : c'est que le jeune homme, — comme nous l'avons donné à entendre déjà, — changera beaucoup plus dans sa conception théorique de son art, tout d'abord, que dans le détail de ses procédés. Ceux-ci nous présenteront encore une foule de souvenirs de la période précédente, mêlés à quelques-unes des pratiques nouvelles que nous avons brièvement notées dans le style « galant » de Joseph Haydn. Par exemple, nous trouverons des préludes lents au début de morceaux qui se passeraient fort bien de ces introductions ; nous verrons les sujets, dans les morceaux, se séparer et se multiplier : mais, à côté de cela, nous aurons constamment l'occasion d'observer de superbes déploiements de contrepoint, et des efforts admirables pour unir les sujets des morceaux. D'une façon générale, le style vigoureux et savant de la période précédente se maintiendra, chez Mozart, jusqu'au bout de cette période-ci : mais il ne sera plus seul en scène, et, concurremment avec lui, un autre style apparaîtra, beaucoup plus rapproché de celui que les séjours en Italie avaient, autrefois, enseigné au jeune garçon. Celui-ci, pour ainsi dire, nous produira l'impression de n'être plus bien sûr de soi-même : hésitant entre deux langages dont l'un le séduit par sa noble beauté, tandis que l'autre a pour lui l'avantage d'être le seul que son milieu apprécie et goûte. Dans une même œuvre, côte à côte, nous rencontrerons des passages du métier le plus fort et le plus hardi, et puis d'autres tout légers et faciles, que l'on croirait inspirés immédiatement de l'état d'esprit de Mozart en 1771. A quelques semaines d'intervalle, deux messes seront traitées dans des langues aussi diverses que si des années s'étaient écoulées entre l'une et l'autre ; et il y aura des symphonies et des sonates de cette période où une diversité analogue se trahira jusqu'à l'intérieur d'un seul et même morceau. Mais le véritable changement que nous constaterons résidera dans l'esprit qui dominera ces procédés, dans l'intention artistique réalisée par leur moyen. Là, l'hésitation de Mozart commencera déjà à s'apaiser au profit d'une tendance exactement contraire de celle qui avait dicté les grandes œuvres des périodes précédentes. Sans cesse nous aurons l'impression que le jeune homme désire, avant tout, briller et nous plaire ; ou bien, que s'il se laisse aller, par instants, à son ancien goût de musiqne sérieuse et forte, tout de suite il nous apparaîtra rachetant, pour ainsi dire, cet accès de gravité par un élan plus abandonné de légère et facile gaîté. Son ambition, maintenant, sera de reproduire très vite un très grand nombre d'ouvrages, — et, en effet, nous verrons désormais l'abondance de sa production s'accroître de plus en plus, de période en période, — ce sera d'égaler et de dépasser Michel Haydn et tous les autres musiciens de la Cour

salzbourgeoise aussi bien en déploiement de son talent personnel qu'en variété d'invention et d'exécution instrumentales. Sous un langage encore pareil à celui de la période précédente, les sentiments qu'il exprimera seront tout différents, plus généraux et plus superficiels, remplaçant l'ancienne profondeur pathétique par une élégance beaucoup plus extérieure.

Rien de plus typique, à ce point de vue, que la comparaison des finales, dans les œuvres instrumentales de la présente période, avec ceux des symphonies, du concerto, et du quintette de la période précédente. La forme demeure identique, Mozart restant fidèle encore à la coupe du « morceau de sonate », au lieu de traiter ses finales en *rondos*, comme il va le faire constamment dès le début de l'année suivante : mais tandis que, dans les grandes œuvres susdites, les finales continuent, en quelque sorte, les premiers *allegros*, reprenant la même portée avec une intensité d'émotion et une puissance musicale parfois supérieures, ici, ces finales ne sont plus que de rapides improvisations toutes rythmiques, sans l'ombre d'une signification approfondie, des morceaux simplement joyeux et pleins d'entrain, n'ajoutant aucun élément précieux à l'ensemble qu'ils terminent. Mais une différence analogue se retrouve, en vérité, dans les morceaux même les plus travaillés : déjà l'introduction d'idées nouvelles dans les *développements*, la répétition totale et invariée des premières parties dans les *rentrées*, la banalité des *codas*, — lorsque Mozart, de temps à autre, continue d'en écrire encore, tout cela atteste un relâchement considérable, et certes déplorable, dans la rigueur merveilleuse de l'idéal artistique rêvé et poursuivi par le jeune homme avant cette période. A coup sûr, quels que soient les progrès techniques qu'il ne cesse toujours pas de réaliser, il y a désormais pour nous, dans son œuvre, quelque chose comme une déchéance, une diminution de grandeur et de pénétration expressive, sinon de beauté proprement dite. Et cette diminution, il faut bien l'avouer, se fera sentir dans toutes les compositions de Mozart pendant les trois années qu'il passera à Salzbourg avant son salutaire voyage de 1777. Nous verrons bien, il est vrai, son génie s'efforcer de plus en plus à se faire jour, dans les limites de cet idéal plus restreint qu'il aura adopté ; nous le verrons regagnant en poésie, en variété et en richesse d'exécution, une partie de ce qu'il aura perdu en traduction vivante de sentiments passionnés : mais si le poète des *divertissements* de 1776, notamment, aura de quoi nous révéler un aspect nouveau de ce génie créateur, nous n'en regretterons pas moins que cette influence toute-puissante de la « galanterie » ait empêché le jeune homme d'unir, à cet éveil prodigieux de sa fantaisie poétique, les fortes et généreuses intentions expressives que nous révélaient toutes ses œuvres des périodes précédentes, et qui, mûries et renforcées avec l'expérience, nous auraient peut-être donné, dès la vingtième

année du maître, des chefs-d'œuvre équivalents à ceux de sa glorieuse maturité.

Il faut cependant que nous signalions encore, dans le cours de cette période, un épisode assez important, et bien significatif, lui aussi, de la rapidité avec laquelle évoluait le génie du jeune maître. Vers le même temps où ses compositions instrumentales nous le montrent s'éloignant des fortes traditions classiques de la période précédente pour se livrer désormais, de plus en plus, à la « galanterie », ses compositions de musique religieuse, une litanie, deux messes, et un fragment de vêpres, nous présentent un spectacle tout à fait différent. Sous l'influence, peut-être, du goût nouveau introduit à la Cour salzbourgeoise, Mozart s'éprend tout à coup du style de ces maîtres napolitains, les Leo, les Durante, et les Jommelli, dont l'imitation, jusque-là, s'était toujours trouvée chez lui contre-balancée par celle du P. Martini et des compositeurs religieux de l'école viennoise. Brusquement, nous le voyons s'attachant à réduire l'importance de l'accompagnement instrumental, pour concentrer tout l'intérêt expressif dans le chant des voix ; et celles-ci, maintenant, sont traitées presque sans cesse en contrepoint, dans ce style particulier des maîtres napolitains où la polyphonie ne s'astreint jamais aux formes rigoureuses de la fugue, se bornant à de simples imitations plus ou moins prolongées. Et puis, bientôt, cet engouement imprévu se fatigue, sous des influences nouvelles, au premier rang desquelles semble avoir figuré, là encore, celle de Joseph Haydn ; et déjà la dernière des compositions religieuses de cette période, une messe en *ré* d'août 1774, nous ramène au style religieux des périodes précédentes, tel que nous allons le voir se poursuivre, désormais, dans les messes et autres morceaux religieux des années qui viendront.

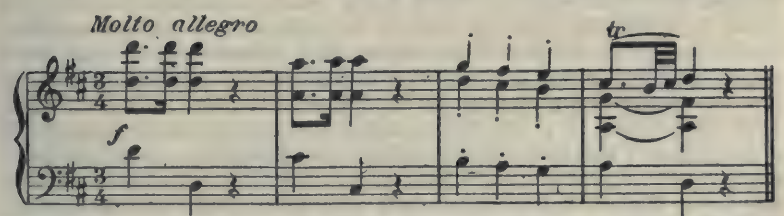
Enfin nous avons dit déjà, au début de ce chapitre, que l'obligation où s'est trouvé Mozart, vers septembre ou octobre 1774, de composer la musique d'un opéra bouffe, la *Finta Giardiniera*, commandé au jeune homme par l'Électeur de Bavière, a inauguré, dans sa carrière, une période nouvelle, dont il ne nous est point possible de joindre l'étude à celle de la période de transition qui va nous occuper. Ce grand travail imposé à Mozart dans le genre, tout « galant », de l'opéra bouffe, et, après lui, un séjour de trois mois dans un milieu musical aussi « moderne » que l'était alors celui de Munich, ce sont là les deux principaux facteurs de la transformation décisive qui s'est accomplie, dans l'œuvre de Mozart, au début de l'année 1775, — effaçant désormais les derniers scrupules qui, juqu'à ce moment, ont empêché le jeune maître de se livrer tout entier à l'irrésistible courant de la « galanterie ».

199. — *Salzbourg*, 5 *mai* 1774.

Symphonie en ré, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse, deux trompettes.

K. 202.

Ms. dans une collection viennoise.



Molto allegro. — Andantino con moto (en la, pour quatuor à cordes). — Menuetto et trio (en sol, pour quatuor à cordes). — Presto.

Cette symphonie (dont on a pu déchiffrer la date en tête de l'autographe) n'a pas seulement été composée dans les même conditions extérieures et sans doute pour le même objet que les précédentes : elle se rattache encore directement à celles-ci par sa forme, la coupe de ses morceaux, et jusque par son style, tout rempli des procédés que nous ont fait voir, par exemple, les symphonies en *sol mineur* et en *la :* et cependant il est impossible de confronter l'œuvre nouvelle avec ses devancières sans être aussitôt frappé de leur différence, ou plutôt sans avoir l'impression de pénétrer, avec cette symphonie en *ré*, dans une atmosphère artistique absolument autre. Sous la ressemblance des moyens d'expression, la pensée et les sentiments de Mozart ont désormais changé. A la conception d'ensemble qui dominait précédemment, unissant d'un lien très étroit aussi bien les diverses idées d'un morceau que les divers morceaux d'une même symphonie, voici que succède, maintenant, une conception toute fragmentaire, avec de nombreux sujets juxtaposés sans liaison intime, et des *développements* nouveaux, que l'on pourrait isoler du reste des morceaux, et un manque d'unité entre ces morceaux eux-mêmes qui n'apparaît nulle part aussi nettement que dans l'opposition du premier *allegro* et du *presto* final. Tandis que, jusqu'ici, les finales faisaient suite aux morceaux précédents, concentrant et renforçant l'expression pathétique qui s'en dégageait, ce finale du n° 199 n'est plus rien qu'un morceau de pur amusement, rapide et bruyant, avec même une certaine vulgarité populaire qui se retrouvera dans la plupart des autres finales de la même période, également traités en morceaux de sonate, en attendant que Mozart se décide à reprendre de nouveau, pour ses finales, la coupe favorite du *rondo*. Le contrepoint, dont on n'a pas oublié le rôle capital dans tous les ouvrages des périodes antérieures, persiste encore, dans certaines parties de la symphonie, et peut-être même y est-il plus travaillé qu'auparavant, avec une préoccupation plus évidente de richesse harmonique et d'ingéniosité : mais au lieu de servir à rehausser l'expression sentimentale, il prend dorénavant

un caractère tout épisodique et simplement technique, comme si Mozart, là encore, ne songeait plus qu'à nous divertir par la hardiesse imprévue de ses imitations. Enfin les idées n'ont plus l'allure vigoureuse et un peu brutale que nous avons observée dans les symphonies en *sol mineur* et en *la* : elles sont plus courtes et plus gracieuses, volontiers contournées, avec l'élégance particulière qu'implique l'idéal de la « galanterie ». Tels sont les traits qui se révèlent aussitôt, à la lecture de cette symphonie, et il faut y joindre encore une tendance marquée à faire ressortir la partie des premiers violons, ou même, d'une façon générale, à traiter toutes les parties d'une façon plus « concertante » que par le passé. Or, il n'y a pas un de ces traits qui ne dérive en droite ligne du style nouveau adopté par Joseph Haydn aux environs de la même année 1774. Sans cesse, en analysant le détail des morceaux de la symphonie, nous aurons à signaler des ressemblances immédiates avec les procédés, ou même l'allure mélodique de ces symphonies nouvelles de Joseph Haydn, le *Maître d'école*, l'*Impériale*, le *Feu*, qui, de leur côté, inaugurent l'adhésion du maître d'Esterhaz à l'esprit et au style de la « galanterie ». Incontestablement, le jeune Mozart aura eu sous les yeux quelques-unes de ces productions récentes de son glorieux aîné ; et c'est sous leur influence qu'il aura, lui aussi, plus ou moins consciemment, renoncé à sa grande manière toute classique de la fin de 1773, sans pouvoir se défaire encore de maintes particularités du langage musical employé par lui au service de cet idéal de naguère. De telle sorte que cette symphonie, avec le contraste de son intention et de sa forme, prend naturellement sa place sur la limite des deux périodes entre lesquelles se partage l'année 1774 ; et il faut bien avouer que, malgré la maturité d'exécution qui s'y révèle à nous, cette symphonie marque déjà comme une déchéance dans ce qu'on pourrait appeler le niveau esthétique de l'art du jeune maître. Mais, aussi bien, le goût nouveau qui s'y fait sentir ne comportait-il guère la forte et sévère tenue du genre même de la symphonie ; et en effet le n° 199 représente pour nous la dernière manifestation du génie de Mozart dans ce genre, jusqu'au jour lointain où, à Paris, il s'éveillera de nouveau à la conscience d'un idéal plus vaste et plus haut que celui de la musique « galante » de son temps. Jamais plus, dans le cours de ce premier volume, nous n'aurons l'occasion d'étudier une symphonie ; et tout le développement orchestral du génie de Mozart aura désormais à s'accomplir dans les limites beaucoup plus étroites de genres plus proprement « galants », tels que le *divertimento* ou la *sérénade*.

Le premier morceau, tout de suite, nous révèle le grand changement survenu dans la conception artistique de Mozart. Déjà le premier morceau de la symphonie en *la* nous avait fait voir l'addition d'un troisième sujet aux deux sujets traditionnels des symphonies précédentes : mais encore ces trois sujets étaient-ils reliés l'un à l'autre par une parenté intime qui les réduisait à n'être que des membres successifs d'une même grande phrase musicale. Ici, les trois sujets n'ont plus entre eux aucun lien profond, malgré l'emploi, dans chacun d'eux, d'une même figure caractéristique : on pourrait les intervertir, ou supprimer l'un deux, sans que la signification du morceau en fût altérée. Cependant, le premier sujet (désormais privé de la double exposition qu'il avait toujours jus-

qu'ici) garde encore une longue ritournelle expressive dont l'allure, avec ses imitations échangées entre le premier violon et la basse, rappelle de très près un passage équivalent de la symphonie en *la*. C'est à la fin de ce premier sujet qu'apparaît d'abord, à l'unisson, la figure susdite, qui va reparaître entre les deux strophes du second sujet, et formera ensuite l'élément principal du troisième. Le second sujet, réservé aux cordes, est en effet, lui, répété deux fois, mais sans changement; c'est un petit chant de violon dont le rythme contourné dérive directement du style de Joseph Haydn. Vient ensuite une curieuse transition de deux mesures, exposée, à découvert, par le premier violon ; et c'est après elle que commence le troisième sujet, qui n'est rien qu'une savante et assez étrange élaboration, en contrepoint, de la petite figure déjà introduite dans les sujets précédents, — élaboration où cette figure, commençant par un trille prolongé, passe tour à tour d'une voix à l'autre, avec un emploi très fourni des hautbois et du quatuor. Encore ce troisième sujet est-il suivi, à son tour, d'une quatrième idée toute différente, servant de ritournelle, et répétée en imitations par les deux violons. La première partie, désormais, se termine par une cadence complète à la dominante, sans aucune trace de l'enchaînement qui, naguère, intervenait toujours avant les deux barres. Ainsi la révolution accomplie dans le goût de Mozart se trahit à nous presque à chaque mesure du morceau, malgré la ressemblance du langage employé avec celui de la période précédente. Et nous la retrouvons encore, non moins évidente, dans le *développement*, qui est désormais tout nouveau, sans aucune parenté directe avec les éléments mélodiques de la première partie : *développement*, d'ailleurs, assez insignifiant, composé d'abord de plusieurs répétitions modulées d'une même figure rythmique (avec réponse des vents à découvert), et puis d'une autre idée nouvelle, aboutissant à une reprise de la susdite transition pour le premier violon seul, qui, cette fois, amène la *rentrée*. Celle-ci est d'abord un peu allongée et modifiée, dans l'exposé du premier sujet, mais se déroule ensuite sans changement jusqu'à la cadence qui terminait la première partie : après quoi Mozart, au lieu de commencer une longue et importante *coda*, comme il faisait jusqu'ici, se borne à rappeler les premières mesures de son *développement* pour aboutir à une nouvelle cadence finale. De telle sorte qu'il n'y a pas jusqu'à l'usage constant des *codas* séparées qui, lui aussi, ne tende à disparaître du style de Mozart.

L'*andantino*, réduit au quatuor des cordes, suivant une habitude familière à Joseph Haydn, — et qui se retrouvera pendant quelque temps, chez Mozart, — est formé de deux petits sujets dont l'un débute en canon aux deux violons et à l'alto, tandis que le second se partage, en contrepoint, entre les deux violons, sur un accompagnement de l'alto et des basses, pour aboutir à une longue ritournelle d'opéra, rappelant celle de l'*andante* de la symphonie en *la*. Quelques mesures d'un *développement* tout nouveau, en simple transition, après les deux barres, et la première partie revient, absolument pareille, mais complétée, cette fois, par une véritable petite *coda* séparée, où reparaît la ligne mélodique qui servait de ritournelle au premier sujet. A noter, dans cet aimable morceau, un emploi déjà presque incessant de modulations chromatiques, s'ajoutant à des idées musicales qui, sans lui, semble-

raient directement imitées d'un *andante* symphonique de Joseph Haydn.

Et pareillement c'est de Joseph Haydn que dérive le menuet, tout rythmique, avec son expression plus rude et plus sèche que celle de l'ordinaire des menuets de Mozart : tandis que, au contraire, le trio (toujours encore réservé au quatuor des cordes) appartient en propre à Mozart aussi bien par son expression mélodique que par le caractère imprécis de sa tonalité. Dans le menuet, la première partie est encore reprise tout entière, d'ailleurs variée et allongée, comme dans tous les menuets précédents de Mozart depuis son arrivée à Vienne : dans le trio, — nouveau changement, — la seconde partie n'est plus suivie que de la reprise d'un fragment de la première.

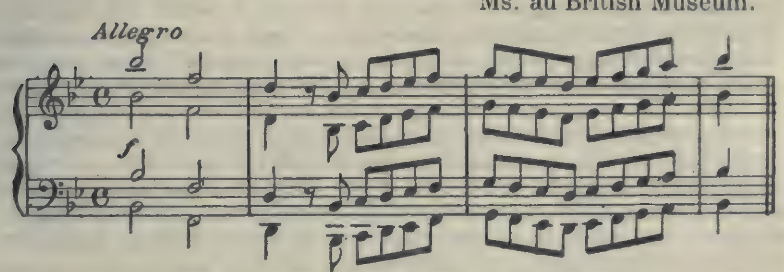
Quant au finale, nous avons dit déjà combien il différait des finales précédents par ce qu'on pourrait appeler sa portée ou sa tenue artistiques. Ne pouvant encore se décider à abandonner, pour ses finales, la coupe classique du « morceau de sonate », Mozart inaugure ici un type de morceaux où cette coupe est employée à exposer des sujets tout rythmiques, avec l'allure rapide et vulgaire d'une sorte de « pas redoublé », et c'est ce type que nous allons rencontrer maintenant chez lui, jusqu'au jour où il reprendra son ancien usage des finales en *rondo*. Comme dans toute cette série de finales, le premier sujet est fait d'un appel en *tutti* et d'une réponse *piano* pour le quatuor. Le second sujet, très séparé, et exposé d'abord par les cordes seules, nous présente une allure balancée qui, elle aussi, atteste l'imitation du style nouveau de Joseph Haydn ; et après ces deux sujets vient une longue ritournelle, où un même rythme se trouve répété indéfiniment. Le *développement*, ici, a du moins le mérite d'être fait sur les éléments du premier sujet ; et si les points d'orgue qui y surviennent à deux reprises nous apparaissent encore comme un vestige de l'influence de Joseph Haydn, ce petit *développement* n'en a pas moins un mélange d'énergie et d'élégance ingénieuse qui en fait, pour nous, le seul passage intéressant du morceau entier. La *rentrée*, une fois de plus, reproduit textuellement la première partie, tandis que la *coda*, encore séparée, se borne à nous rappeler de nouveau le début du *développement*, pour aboutir à une figure *piano* des violons, assez originale. Ajoutons que les vents, sans avoir proprement des *soli*, tiennent une place considérable dans l'instrumentation d'un morceau qui, d'ailleurs, semblerait plutôt conçu tout entier pour une fanfare d'instruments à vent que pour le grand orchestre à qui Mozart, naguère encore, confiait les admirables expansions musicales des finales de la symphonie en *sol mineur* ou de la symphonie en *la*.

200. — *Salzbourg, avril ou mai* 1774.

Sonate en si bémol, pour le clavecin à quatre mains.

K. 358.

Ms. au British Museum.



Allegro. — Adagio (en mi bémol). — Molto presto.

Deux particularités nous permettent de classer, avec une certitude entière, dans les premiers mois de 1774, cette petite sonate, que l'on a voulu attribuer à une époque très postérieure malgré sa brièveté et l'inexpérience qui s'y révèle encore trop manifestement. D'abord, chacun des trois morceaux comporte une double reprise suivie d'une *coda* séparée ; et cette dernière est encore conçue exactement sur le même type que les *codas* des grandes symphonies de 1774, du quintette de décembre 1773, des entr'actes de *Thamos*, etc. En second lieu, les trois morceaux nous offrent des imitations en contrepoint, et d'un caractère un peu scolastique, toujours comme les œuvres susdites du début de 1774 (ou encore comme le concerto de clavecin de décembre 1773), tandis que les imitations deviennent beaucoup plus rares dans l'œuvre de piano de Mozart après cette période, et, lorsqu'elles reparaissent aux environs de 1782, présentent une allure et un caractère tout différents. Sans aucun doute, cette petite sonate aura donc été composée en 1774 ; et nous serions même tentés de la placer parmi les œuvres de la période précédente, à côté des symphonies en *sol mineur* et en *la*, si la disproportion du finale en regard des deux autres morceaux, et sa fâcheuse allure de « pas redoublé », ne nous révélaient que Mozart a déjà commencé de sacrifier à la « galanterie ». Aussi bien toute la sonate est-elle remplie de détails qui font songer expressément à la symphonie en *ré* du 5 mai 1774, sauf peut-être, pour la sonate, à avoir été écrite un peu antérieurement à cette symphonie, car on y retrouve encore, dans l'*andante*, une double exposition du premier sujet comme celles que Mozart pratiquait couramment au début de l'année, et qui ne se rencontrent plus dans ladite symphonie.

Voici donc de nouveau Mozart, au printemps de 1774, s'essayant à ce genre du clavecin à quatre mains dont on peut presque dire qu'il l'a créé jadis, en 1765, pendant son séjour à Londres, et qui lui a inspiré en 1772 la petite sonate en *ré* nº 130 ! Disons-le tout de suite : la présente sonate atteste, par rapport à cette sonate en *ré*, un progrès considérable, non seulement au point de vue de la technique du clavecin, —

où Mozart a eu, depuis 1772, l'occasion de se perfectionner à un très haut point, — mais encore au point de vue de la manière de comprendre la définition artistique du *duo* à quatre mains. En 1772, comme nous l'avons vu, l'emploi de quatre mains n'était pour ainsi dire nullement justifié : car tantôt l'une des mains dessinait un chant que les trois autres accompagnaient en *basse d'Alberti*, et tantôt l'un des deux exécutants répétait, en écho, le passage à deux mains que son compagnon venait d'exposer. Ici, ce dernier procédé est déjà beaucoup plus rare ; et quant au premier, Mozart a trouvé maintenant le moyen de l'adapter aux ressources du genre en étoffant et développant son accompagnement, de manière à ce que chacune des trois mains accompagnantes ajoute un élément propre à l'effet d'ensemble. Le chant, désormais, nous arrive entouré de plusieurs figures d'accompagnement simultanées, qui font ressembler le jeu du piano à celui d'un orchestre, et parmi lesquelles, — suivant l'usage de Mozart en 1774, — les figures de la basse tiennent un rôle prépondérant. Mais ce n'est pas tout ; et à cette transformation quasi symphonique de l'accompagnement Mozart commence déjà à joindre les ressources merveilleuses d'un autre procédé, qui est l'imitation en contrepoint. Dans le premier morceau, surtout, cet emploi du contrepoint permet aux deux exécutants de se livrer à un véritable dialogue, ce qui est, assurément, la manière la plus intelligente et la plus heureuse de mettre à profit la collaboration de quatre mains sur un seul clavier, comme aussi ce genre de la musique pour deux pianos qui allait un jour inspirer à Mozart une des fugues les plus expressives et belles qu'on ait jamais écrites. Ici, dans la petite sonate de 1774, en vérité, le rôle du contrepoint se réduit encore à de simples imitations, telles que les pratiquait, vers le même temps, Chrétien Bach dans les sonates à quatre mains de son op. XVIII ; et il n'est pas impossible que Mozart, au moment où il écrivait sa sonate, ait connu ces œuvres charmantes de son ancien maître. Mais si la façon de recourir au contrepoint nous apparaît sensiblement pareille, chez Mozart et chez Bach, l'esprit général de leurs sonates est si différent que nous croirions plus volontiers à une coïncidence fortuite, et d'ailleurs assez naturelle, chez deux musiciens d'un tempérament aussi semblable, sans compter l'influence directe et profonde que Bach, dès le premier jour, a constamment exercée sur l'œuvre de clavecin de son ancien petit élève de Londres. Car nous pouvons être sûrs que, si Mozart avait eu sous les yeux l'op. XVIII de Chrétien Bach, nous reconnaîtrions aussi, dans sa sonate, des traces du léger et gracieux abandon poétique qui anime, par exemple, le premier morceau de la sonate de Bach en *la* ou le délicieux *rondeau* final de la sonate en *fa :* tandis que nous devons bien avouer que, chez Mozart, la plupart des sujets ont quelque chose de sec et d'étriqué que fait mieux ressortir encore la façon dont ils se trouvent comme juxtaposés de force, sans aucun lien intime entre l'un et les autres. Cette apparence disjointe est même, peut-être, plus sensible encore dans la sonate que dans la symphonie en *ré*, malgré l'effort de Mozart à l'atténuer, ici comme dans la symphonie, en introduisant une figure commune dans les divers sujets. De telle sorte que cette petite sonate nous révèle clairement, elle aussi, l'état d'indécision et comme de contrainte où le jeune Mozart est resté plongé

pendant presque toute la période que nous étudions : converti désormais à un idéal qui, la veille encore, lui était étranger, et tâchant à le réaliser au moyen d'un langage musical dont il s'était servi, jusque-là, pour atteindre une fin artistique absolument différente. Nous avons un peu l'impression, aussi bien dans la sonate que dans la symphonie, d'entendre un savant professeur qui, péniblement, s'ingénie à imiter le badinage mondain ; et il ne faudra pas moins que le séjour de Munich, en décembre 1774, et la composition d'un opéra bouffe, pour tirer le jeune homme de cet embarras en le pourvoyant d'un langage pleinement approprié à son nouvel idéal « galant ».

Le premier morceau de la sonate contient trois sujets très séparés, dont le dernier, comme dans la symphonie en *ré*, fait fonction d'une ritournelle finale. Le premier sujet débute à l'unisson, pour amener ensuite un passage où les deux mains de gauche dessinent une figure d'accompagnement déjà très bien adaptée au genre du *duo* à quatre mains. Après une ritournelle où se retrouve la figure trillée qui nous est apparue déjà dans la symphonie en *ré*, et que nous aurons de nouveau à signaler dans les *Litanies* du même mois de mai 1774, l'exécutant de droite expose le second sujet, qui est ensuite repris, en imitation, par les deux autres mains. Et lorsque s'est achevée la longue ritournelle de ce second sujet, voici qu'un troisieme sujet lui succède, débutant par le même rythme que celui du premier sujet, et traité, lui aussi, en imitation, avec un rôle capital assigné aux basses, qui décidément, durant toute cette période de 1774, tiennent en quelque sorte la place la plus en vue, dans toute l'œuvre instrumentale de Mozart. Le *développement*, après les deux barres, est encore précédé d'une figure à l'unisson qui sert d'enchaînement, comme dans les symphonies antérieures : mais déjà ce *développement* est tout nouveau, comme dans la symphonie en *ré*, et conçu plutôt comme une simple transition rythmique pour amener la *rentrée*, qui, elle-même, reproduit d'un bout à l'autre la première partie, sans aucun changement, à cela près que, après le troisième sujet, la figure d'enchaînement de tout à l'heure est remplacée par un passage nouveau aboutissant à sept mesures de *coda*, où la phrase initiale du premier sujet est reprise une dernière fois, en imitation entre les deux exécutants.

L'*adagio* en *mi bémol* contraste heureusement, par son exquise beauté mélodique, avec la sécheresse morcelée du premier *allegro* et la désolante vulgarité du finale. Il est fait de deux sujets dont le premier, qui nous offre encore l'ancien type d'une double exposition, se trouve être une phrase mélodique introduite déjà par Mozart, sur un mouvement plus rapide, dans le premier morceau de son quatuor de 1773, n° 171 ; et nous avons dit, à l'occasion de ce quatuor, que la même phrase avait servi jadis à Joseph Haydn, avec le même mouvement lent, pour l'*andante* de son premier quatuor à cordes. Mais il faut voir avec quel art délicat Mozart, ici, met en relief l'expression poétique de ce chant, au moyen d'un admirable accompagnement continu où chacune des voix est chargée d'un rôle propre, et où la basse, notamment, ne cesse pas de joindre à la mélodie principale le précieux appoint d'une ample figure caractéristique. Le second sujet, d'une allure plus rythmique, aurait gagné, lui aussi, à être traité en contrepoint : mais Mozart s'est

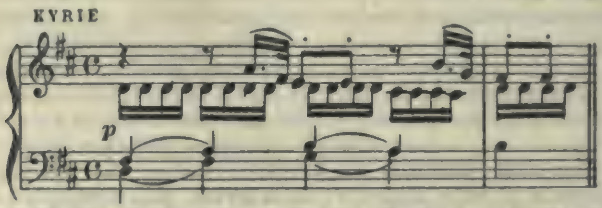
borné à le faire reprendre en écho, suivant l'ancien procédé que nous l'avons vu employer dans sa sonate de 1772; et puis, après une jolie ritournelle chromatique, de nouveau une figure sert à enchaîner la première partie avec le *développement*. Celui-ci, comme dans le morceau précédent, est tout nouveau, et d'ailleurs très court, simplement destiné à préparer la *rentrée :* mais tandis que la *rentrée* du premier morceau s'était faite sans aucun changement, celle-ci, au contraire, nous apporte un long passage nouveau, dans la seconde exposition du premier sujet, qui nous rappelle une fois encore le rythme poétique de ce sujet, comme si Mozart avait peine à s'en séparer. Enfin, ici comme dans les deux autres morceaux, une reprise de la seconde partie est suivie d'une petite *coda*, assez insignifiante du reste, et ayant plutôt la portée d'une *strette* finale que de ces renforcements expressifs que nous ont présentés les merveilleuses *codas* de la période précédente.

Quant au finale, nous avons dit déjà combien il était inférieur aux deux autres morceaux, avec son allure rapide et bruyante de pas redoublé. L'unique particularité notable qn'il nous offre est son extrême ressemblance avec le finale de la symphonie en *ré* et celui d'une *sérénade* dont nous allons avoir à parler bientôt. Deux sujets, tout rythmiques, suivis d'une très longue ritournelle; un *développement* qui se borne à varier un peu les sujets précédents, et une *rentrée* où la première partie se reproduit sans le moindre changement. La *coda*, elle-même, ne fait que prolonger encore l'interminable ritournelle. Et nous serions fort en peine de rien dire, non plus, de l'écriture instrumentale de ce morceau, où les deux mains du haut travaillent presque toujours ensemble, pendant que celles du bas se partagent des figures d'accompagnement d'une banalité inexcusable. Certes, il était temps que Mozart renonçât à employer pour ses finales la coupe du morceau de sonate, et le fait est que nous allons le voir, très prochainement, se décider à reprendre pour eux la coupe du *rondo*, mais, hélas ! d'un *rondo* qui, lui-même, n'aura plus la libre et charmante richesse de celui que le jeune garçon avait autrefois rapporté d'Italie.

201. — *Salzbourg, mai* 1774.

Litaniæ Lauretanæ en ré, pour quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, basse et orgue.

K. 195.
Ms. à Berlin.



Kyrie : adagio et allegro. — Sancta Maria : andante en sol. — Salus infirmorum : adagio en si mineur. — Regina angelorum : allegro con spirito. — Agnus Dei : adagio.

L'autographe de cet ouvrage porte seulement : « Salzbourg, 1774 » ; mais ces litanies en l'honneur de la Vierge se chantaient toujours au mois de mai, ce qui nous donne la date exacte de la composition du nº 201.

La coupe de celui-ci est absolument la même que celles des litanies composées trois ans auparavant (nº 108) : mais, au point de vue de la conception et du style, aucune comparaison n'est possible entre les deux œuvres. Celle de 1771 était une composition d'un caractère tout vocal et d'une inspiration encore à demi-religieuse, avec des traces manifestes de l'influence du P. Martini : les litanies de 1774, elles, nous font voir, presque d'un bout à l'autre, un caractère à la fois instrumental et profane relevant, par leur style, de l'école napolitaine alors en vogue à Salzbourg, mais surtout du style pratiqué par Mozart dans ses symphonies et *divertissements* de la même période.

Les tendances que nous avons signalées dans la messe de 1773 persistent ici et s'accusent plus nettement encore. Des cinq morceaux des litanies, quatre sont traités comme des morceaux de sonate, avec *développement* et reprise variée ; le rôle de l'orchestre est presque toujours plus important que celui du chant ; et celui-ci, même dans les *soli* et les airs, est tout rempli de modulations et d'effets qui dérivent directement de la musique instrumentale. Les deux grandes différences qui distinguent ces litanies de la messe de 1773 sont, en premier lieu, que le contrepoint y est plus abondant encore et plus riche, et, en second lieu, que le souci de l'expression des paroles y est infiniment moindre, — ce qui était peut-être une conséquence forcée de la folle entreprise consistant à mettre en musique travaillée les paroles purement symboliques d'une litanie. D'une façon générale, ces litanies ont l'intérêt de nous montrer Mozart si profondément plongé dans l'étude de la musique instrumentale qu'il risque d'oublier tout à fait les exigences et les ressources particulières du chant.

Dans le *Kyrie*, après un prélude lent d'un beau travail de contrepoint, le morceau, très long, a la coupe régulière d'un premier *allegro* de symphonie, avec un *développement* sur le premier sujet en *la majeur* et une *rentrée* où l'ordre des sujets de la première partie est simplement un peu modifié, pour aboutir à une *coda*, suivant l'usage de Mozart à cette période.

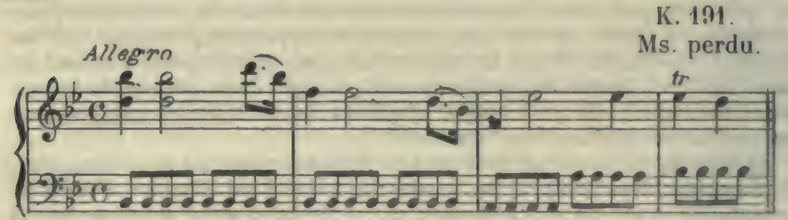
Pareillement le *Sancta Maria* pourrait être comparé à un *andante* de symphonie. C'est une cantilène exposée d'abord par le soprano, et poursuivie en solo par deux autres voix, avec des réponses du chœur. Il convient de noter, dans l'accompagnement du *Speculum justitiæ*, l'emploi en imitation d'une figure trillée tout à fait pareille à celle que nous avons signalée dans le premier morceau de la symphonie en *ré* du même mois (nº 199). Le *Vas spirituale*, ensuite, forme une sorte de *développement;* et puis la cantilène est reprise avec une petite *coda* finale. Le *Salus infirmorum*, où les *soli* et les *tutti* alternent, est d'une coupe plus libre : avec les modulations pathétiques de l'accompagnement dans sa première partie et l'originale figure des violons dans la seconde, il fait songer à certains *Incarnatus* et *Crucifixus* des messes de Mozart : mais tel est le besoin d'unité symphonique chez le jeune homme que, à la fin, il ramène en *coda* le rythme de la première partie, pour s'arrêter sur un accord de sixte de *la majeur*.

Le *Regina angelorum*, lui, a presque l'allure d'un finale de symphonie. Le chant y est fait d'un air de ténor avec réponses du chœur ; et le rôle de l'orchestre, ici, est plus subordonné à celui du chant que dans les autres morceaux. Enfin l'*Agnus Dei*, un peu écourté, est un solo de soprano avec réponses du chœur : celui-ci, dans la seconde partie, reprend en contrepoint le sujet principal. Nous devons ajouter que, dans ce morceau comme dans tout l'ouvrage, le contrepoint ne se soumet pas aux coupes régulières du canon et du *fugato* : il est fait d'imitations et de réponses libres, comme chez les maîtres de l'école napolitaine, que Mozart doit avoir eu l'occasion d'étudier à ce moment de sa vie. D'autre part, les accompagnements et les passages homophones des chœurs se rapprochent beaucoup de ce que nous avons vu dans les chœurs de *Thamos*, écrits par Mozart l'hiver précédent. Enfin Chrysander a très justement observé que les *soli* des litanies sont de véritables *soli* de violon ou de hautbois, avec, jusque dans leurs « coloratures », un emploi continu de modulations tout à fait contraire aux bonnes habitudes du chant « vocal ».

202. — *Salzbourg, 4 juin* 1774.

Concerto en si bémol, pour le basson, avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et contrebasse.

K. 191.
Ms. perdu.



Allegro. — Andante ma adagio (en fa). — Rondo : Tempo di menuetto.

Sur l'autographe de ce concerto, aujourd'hui perdu, André affirmait avoir lu ces mots, de la main même de Mozart : *a Salisburgo, li 4 di Giugno 1774*, et le caractère de l'œuvre confirme pleinement cette date de sa composition. Une fois de plus, nous voyons ici Mozart tâchant à produire une œuvre toute « galante », toute d'agrément et d'éclat superficiels, mais, avec cela, ne pouvant encore se défaire du grand style sérieux des périodes précédentes. Nous ne connaissons plus, malheureusement, les deux concertos de basson que le jeune homme a composés quelque mois plus tard, au printemps de 1775, pour un riche amateur, le baron Dürnitz, rencontré à Munich : mais, à leur défaut, la série des concertos de violon de 1775 nous permet de constater combien, à cette date, le style « galant » et l'esprit même de Mozart diffèrent de ce que nous fait voir ce concerto de basson de 1774, où une virtuosité encore bien scolastique marche de pair avec un emploi fréquent d'imitations en contrepoint, et où la gravité de l'expression continue à nous rappeler l'auteur de l'admirable concerto de clavecin de décembre 1773.

Le premier morceau s'ouvre par un grand prélude où sont exposés tour à tour les deux sujets du morceau, suivis d'une longue ritournelle ; et tout de suite, dans ce prélude, la fermeté des lignes, l'emploi du contrepoint (sous la forme d'imitations entre l'alto et les basses), la vigueur de l'instrumentation, où les vents dessinent seuls la transition entre les deux sujets, tout cela nous montre bien l'impossibilité pour Mozart d'échapper encore à la noble atmosphère de pensée musicale où il a vécu depuis plus d'un an. Vient ensuite le *solo*, tout semé de traits d'ailleurs assez simples, et avec une foule de ces grands écarts qui, dans les parties d'instruments à cordes, nous sont toujours apparus comme distinctifs de l'école viennoise. Quant à la coupe mélodique de ce solo, nous devons noter que Mozart, sans doute sous l'influence de Joseph Haydn, s'est montré ici singulièrement préoccupé d'élaboration thématique, et que, au lieu d'introduire des idées nouvelles aussi bien dans le sujet réservé au soliste que dans la partie équivalente au *développement*, il s'est borné à y mettre des passages manifestement inspirés de son premier sujet. Le *développement*, en particulier, avec ses nombreuses imitations, constitue un véritable petit travail sur le rythme de ce sujet ; et il est curieux de noter que le point d'orgue qui le termine se retrouvera, tout à l'heure, dans le petit concerto de violon ajouté par Mozart à une sérénade de cette même période (nº 207). Pareillement, l'admirable tenue artistique de ce court morceau se traduit dans la manière dont Mozart a renouvelé et varié toute sa *rentrée*, soit en allongeant les traits du soliste, ou bien, pour le second sujet, en renversant l'ordre du contrepoint employé pour ce sujet dans la première partie. La cadence libre du soliste intervient au milieu d'une reprise allongée de la ritournelle qui terminait le prélude du morceau.

L'*andante ma adagio*, lui, n'a tout entier qu'un seul sujet, varié et travaillé avec une entente singulière de l'effet expressif. Tout ce morceau n'est d'ailleurs qu'une de ces rêveries poétiques dont Mozart, jusqu'ici, ne paraissait pas avoir encore connu le secret ; et par là, déjà, son concerto annonce les merveilleux *andantes* qui vont racheter l'insuffisance musicale trop certaine de maintes œuvres de ses années « galantes ». Mais il faut observer qu'ici Mozart trouve encore le moyen d'unir, à la pure douceur de l'émotion poétique, un style très ferme et nettement découpé, où continuent à se produire de nombreux passages en imitation. Après un petit prélude d'orchestre, exposant le sujet, celui-ci est repris par le soliste, qui l'étend, l'orne d'une longue et charmante ritournelle, et puis le reprend encore, tout revêtu de signification pathétique, dans un admirable passage de quatre mesures qui fait fonction de *développement*, et amène une *rentrée*, toujours allongée et changée, de la première partie.

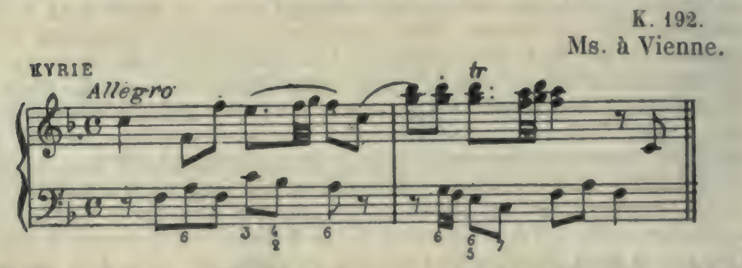
Quant au finale, Mozart, avec ses nouvelles intentions « galantes », y adopte déjà cette coupe du *rondo* qu'il a refusé de choisir pour son concerto de clavecin précédent, mais qui va désormais, presque invariablement, suivant l'usage du temps, lui servir pour tous les concertos qu'il aura à produire. Et ce n'est pas tout : non seulement le voici revenu à l'emploi du *rondo ;* déjà il commence à concevoir le *rondo* tout autrement qu'il faisait naguère en Italie, c'est-à-dire comme une suite de motifs nouveaux se succédant sans arrêt, jusqu'à la fin du morceau,

autour des reprises d'un petit thème invariable. Ici, comme dans le *rondo* d'une sonate de clavecin qu'il écrira quelques mois plus tard (n° 212), le *rondo* n'a pas encore tout à fait la forme française et « galante » des *rondeaux* suivants, où le *minore* se détachera du reste du morceau un peu comme le *trio* s'oppose au *menuet*. Mais, à cette différence près, nous avons déjà ici un morceau où, après l'intermède mineur, sont repris et le thème et le premier intermède qui l'a suivi au début du morceau. Ainsi Mozart, peu à peu, revient à la coupe que lui a jadis enseignée Chrétien Bach. Le thème, plus long que dans les *rondos* de la période italienne, est un véritable menuet en deux parties, exposé tout entier par l'orchestre. Puis le soliste, sur un rythme d'abord semblable, expose un premier intermède, suivi d'une reprise de la première partie du thème ; après quoi vient l'intermède mineur, chanté par le basson sous un accompagnement de l'orchestre, et la première partie du morceau est ensuite reprise tout entière, avec des variations brodées par le soliste sur le premier intermède de tout à l'heure. Ajoutons que, dans ce morceau comme dans les deux autres, les parties de l'orchestre sont très soignées, avec de fréquentes imitations entre les instruments, et un rôle actif attribué, parfois, aux instruments à vent.

203. — *Salzbourg, 24 juin* 1774.

Missa brevis en fa, pour quatre voix, deux violons, basse et orgue.

K. 192.
Ms. à Vienne.



Kyrie : allegro. — Gloria : allegro. — Credo : allegro. — Sanctus : andante, et Hosanna : allegro. — Benedictus : andante en si bemol. — Agnus Dei : adagio en ré mineur et allegro en fa.

Avec le sûr jugement critique qui accompagnait chez lui l'inspiration créatrice, Mozart, après ses litanies de 1774, se rendit-il compte du caractère trop instrumental de sa musique religieuse ? Ou bien acheva-t-il simplement de subir l'influence de l'école napolitaine, dont déjà ses litanies nous l'ont montré évidemment préoccupé ? Toujours est-il que, dans cette messe en *fa*, dont la date nous est donnée sur l'autographe, il a fait un effort évident pour concentrer sur le chant tout l'intérêt musical. Non seulement l'orchestration de la messe se réduit à deux violons et à l'orgue : ces instruments eux-mêmes se bornent souvent à doubler le chant ou, comme dans le *Gloria* et l'*Agnus*, à exécuter une véritable figure d'accompagnement, d'ailleurs nuancée et modulée avec

un art remarquable. Ce sont les voix seules qui chantent, comme dans les messes de Léo ou de Jommelli ; et, tout à fait de la même façon, de petits *soli* alternent avec des chœurs et, de la même façon encore, ainsi que nous l'avons vu déjà dans les litanies, le contrepoint ne se résout que rarement aux formes régulières et suivies du canon ou de la fugue. Mais, d'abord, ce contrepoint est ici beaucoup plus fréquent et d'un travail beaucoup plus poussé que dans les messes napolitaines de la même époque. Non qu'il soit redevenu, comme dans la première messe et la messe italienne de Mozart, la langue même du chant : les passages homophones persistent, et reviennent à chaque page; mais à chaque page aussi ils alternent avec des passages en contrepoint. Et ce contrepoint, en vérité, n'a rien non plus de proprement vocal : réduit pour quatre instruments, il conserverait la même force et le même attrait. En outre, Mozart a beau étudier les Italiens, il ne parvient pas à se défaire de ce besoin profond d'unité artistique qui, de plus en plus, se développe en lui ; et il ne parvient pas non plus, malgré l'effort qu'il y fait, à concevoir l'unité d'un morceau sur un autre type que celui qu'il applique à ses compositions instrumentales. Parmi les parties de sa messe, quelques-unes ont la coupe régulière de morceaux de sonate : d'autres, comme le *Gloria* et le *Credo*, ont une coupe plus libre ; mais, à les voir de près, on constate qu'ils sont entièrement formés de l'élaboration de deux ou trois thèmes, et qu'ainsi ils ont une unité du même genre que des *toccatas* de Bach ou du P. Martini, l'unité d'œuvres instrumentales, et non point celle qui conviendrait à un chant dont les paroles changent sans cesse d'expression et de caractère. De telle sorte que la messe en *fa*, inspirée de modèles tout vocaux et religieux, reste une œuvre essentiellement instrumentale et profane : comme une remarquable série d'études de développement thématique et de contrepoint, et nous devons ajouter que déjà le contrepoint y a pleinement ce mélange de netteté et de grâce poétique qu'il va prendre de plus en plus dans l'œuvre de Mozart.

Le *Kyrie*, comme nous l'avons dit, a la coupe d'un morceau de sonate : il est fait sur deux thèmes exposés d'abord par les violons, et dont le second est ensuite repris en contrepoint par le chœur, tandis que le premier n'est chanté qu'en manière de *développement*, à la dominante, pour le *Christe :* après quoi le *Kyrie* ramène toute la première partie du chœur, sans aucun changement, jusqu'a une petite *coda* de quatre mesures. Notons que, dans l'accompagnement, Mozart fait reparaître le premier sujet du prélude sous une variation chantée du second.

Le beau *Gloria* atteste un désir de suivre de plus près l'expression des paroles. Il est cependant construit surtout, lui aussi, sur deux thèmes d'une signification très nettement opposée, et qui alternent longtemps, dans le chant, parmi de libres variations. Mais déjà le *Domine fili* substitue une idée nouvelle au premier de ces thèmes, dont l'accompagnement seul persiste dans l'orchestre ; et pareillement c'est le second sujet qui, au *Qui tollis*, est remplacé par un rythme tout nouveau, s'entremêlant avec le chant et l'accompagnement du premier sujet. Tout ce *Qui tollis*, d'une allure presque entièrement homophone, constitue un épisode mineur d'une simplicité et d'une émotion admirables. Le *Quoniam tu solus*, où un solo de soprano est sans cesse coupé

de réponses du chœur, apporte, lui aussi, des éléments mélodiques nouveaux, s'ajoutant à des souvenirs des rythmes précédents. Et puis c'est, au *Cum Sancto Spiritu*, un court et vigoureux *fugato* que suit, sur le mot *Amen*, une dernière reprise des deux sujets du début, mais exposés, cette fois, dans un ordre inverse, de façon que le *Gloria* s'achève par le grand chant solennel qui l'avait commencé. L'accompagnement du morceau est d'ailleurs, à beaucoup près, sa partie la plus travaillée et la plus originale : il faut voir avec quel art merveilleux Mozart réussit à y ramener constamment, parmi des figures nouvelles, des échos d'un même rythme savamment varié. Ajoutons que dans ce *Gloria* comme dans tous les morceaux de sa messe, à l'exception du *Kyrie* initial et de l'*Agnus* final, Mozart, conformément à la vieille habitude des maîtres napolitains, fait commencer le chant dès les premières mesures, sans le moindre prélude instrumental.

Semblablement le *Credo*, — où les premières notes du chant se produisent même *a capella*, sans aucun accompagnement, — est écrit tout entier sur trois thèmes dont l'un est la célèbre série de quatre notes qui, reprise ensuite par Mozart dans maintes de ses œuvres, finira par servir de premier sujet à la grande fugue de la symphonie en *ut* de 1788.



Ce thème avait d'ailleurs, dès 1763, été employé par Joseph Haydn comme premier sujet du finale d'une symphonie en *ré* (n° 13) ; et Mozart doit sûrement avoir connu ce finale, car il y a, dans son *Credo*, certains passages où la phrase susdite est traitée tout à fait de la même manière que, par exemple, dans le *développement* du morceau de Joseph Haydn [1].

Le plus souvent, cependant, Mozart fait usage ici de ce thème comme d'un *cantus firmus*, et destiné à traduire le mot *Credo*, qu'il ramène sans cesse dans la suite du chant; mais parfois aussi nous voyons la même phrase utilisée pour d'autres paroles du texte, *Crucifixus* ou *Confiteor;* et c'est elle encore qui ouvre le long sujet du *fugato* final sur les mots *Et vitam venturi sæculi;* après quoi vient un *Amen* homophone, toujours commencé par ladite phrase, et aboutissant à une dernière reprise de celle-ci sur le mot *Credo*. Il n'y a pas d'ailleurs jusqu'à l'*Incarnatus* et au *Crucifixus* que Mozart dans son besoin passionné d'unité, n'ait traités à l'aide des mêmes motifs, et soumis aux mêmes rythme et mouvement que le reste du *Credo*, pour la seule fois dans aucune de ses messes. Quand au style de ce curieux morceau, les passages en contrepoint alternent presque régulièrement avec un chant homophone, et ces passages eux-mêmes ont déjà, par instants, une allure chantante que ne nous montraient point les morceaux précédents : nous sentons que Mozart tend à se relâcher de la rigueur du vieux langage choral emprunté par lui à ses modèles napolitains. L'accompagnement,

1. Nous avons d'ailleurs signalé déjà, dans le *Tantum ergo* n° 148, une première apparition chez Mozart de l'ébauche de ce thème, destiné à recevoir évidemment une mystérieuse signification tout intime dans l'esprit du maître.

d'autre part. continue à préoccuper le jeune homme à un degré que ne soupçonnaient point les maîtres anciens : il est toujours d'une liberté et d'un éclat remarquables, avec une élaboration thématique aussi savante qu'ingénieuse. Dans le *fugato* final, malheureusement trop court, les violons dessinent au-dessus du chant une rapide figure en doubles croches dont l'éclat n'est pas sans étouffer un peu le murmure plus discret des voix.

La tendance « galante » que nous avaient révélée certains passages du *Credo* s'affirme plus encore dans le *Sanctus* et le *Benedictus*. L'*Hosanna* du *Sanctus*, repris *da capo* après le *Benedictus*, nous offre bien encore un petit travail de contrepoint à la manière italienne, d'ailleurs très simple et sans grande valeur : mais le délicieux *Sanctus*, lui, n'est plus qu'un libre chant poétique, d'un recueillement et d'une douceur qui font songer à l'*Ave verum* de 1791 ; et quand au *Benedictus*, celui-là est un véritable petit *andante* de symphonie, avec deux sujets distincts, une transition en manière de *développement*, et une reprise un peu variée de la première partie.

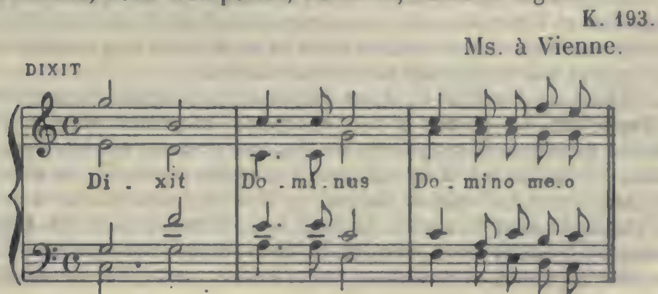
L'*Agnus* en *ré mineur* est fait d'une alternance de *soli* et de réponses du chœur, les uns et les autres assez insignifiants, surtout en comparaison de l'admirable figure d'accompagnement continu que dessinent les deux violons sous ce chant presque homophone, et ne conservant plus rien de la savante élaboration musicale des premiers morceaux de la messe. Au fur et à mesure qu'il avance dans celle-ci, le jeune Mozart se fatigue d'un style qu'il s'était d'abord strictement proposé d'employer, à l'imitation des vieux maîtres italiens ; et déjà cet *Agnus*, comme le *Sanctus* précédent, se rattache au moins autant à la prochaine messe, toute galante, d'août 1774 qu'au vigoureux effort contrapontique qui nous est apparu surtout dans le *Gloria* de tout à l'heure.

Encore cet *Agnus* et le très beau *Santus* ont-ils de quoi nous révéler une inspiration beaucoup plus religieuse, et un travail musical beaucoup plus soigné que le *Dona nobis pacem* qui termine la messe, et dont Mozart, très hâtivement sans doute, a fait un simple petit finale de sonate, tout homophone et « instrumental », avec *développement*, *rentrée* régulière, et quelques mesures de *coda*.

204. — *Salzbourg, juillet* 1774.

Dixit et Magnificat en ut, pour quatre voix avec accompagnement de deux violons, deux trompettes, timbales, basse et orgue.

K. 193.
Ms. à Vienne.



L'autographe de ce n° 204 porte l'inscription que voici : *Dixit di Wolf gango Mozart a Salisburgo nel mese di Luglio 1774*. C'est donc dans l'intervalle, entre la composition de ses deux messes du 24 Juin et du 8 août 1774 que Mozart a écrit la musique de ces deux psaumes ; et en vérité cette musique nous apparaît comme une transition caractéristique entre le style tout savant, mais quasi abstrait, de la messe en *fa* et la belle langue chantante de l'autre messe.

Le *Dixit* et le *Magnificat* forment, comme l'on sait, le commencement et la fin de l'office liturgique des vêpres, que l'on commençait alors à traiter, elles aussi, d'après le nouveau système musical en vogue. Bientôt, Mozart ira même jusqu'à mettre en musique des vêpres entières, comme il faisait déjà précédemment pour les litanies. Cette fois, il s'est borné à ces deux psaumes, et le reste des vêpres a dû être probablement composé par un autre des maîtres de chapelle salzbourgeois, Michel Haydn, peut-être, ou Léopold Mozart.

En tout cas, l'essai du jeune homme dans ce genre nouveau a eu pour lui une conséquence des plus heureuses : car c'est évidemment le caractère particulier de son texte qui lui aura imposé l'obligation de donner à son chant une allure grave et recueillie, manifestement destinée à rappeler celle de l'ancienne musique d'église. Sous le rapport du style, cependant, ces deux psaumes se rattachent directement à la messe en *fa* du mois de juin précédent : même emploi constant de brèves figures de contrepoint, même liberté de l'accompagnement, même tendance à rehausser l'unité musicale des morceaux, aussi bien dans l'accompagnement que dans le chant, par des reprises plus ou moins variées des rythmes exposés au début des morceaux. Mais sous cette ressemblance extérieure, le n° 204 est déjà animé d'un esprit tout autre que celui qui inspirait la messe n° 203. Au lieu de se préoccuper avant tout de la richesse harmonique ou de l'ingéniosité de son contrepoint, Mozart, en écrivant ces deux psaumes, a manifestement voulu que ses chœurs fussent de véritables chants d'église, suivant l'idéal que lui avait jadis révélé le P. Martini. Aussi bien n'y a-t-il pas jusqu'à la langue musicale des deux psaumes qui ne ressemble quelque peu au style des morceaux religieux composés naguère par le petit Mozart sous l'influence du maître bolonais. Les imitations des voix y ont un caractère noble et fort, avec une discrétion qui en fait mieux ressortir l'élégante beauté. Seul, l'accompagnement instrumental appartient tout entier au nouveau style religieux de Mozart : brillant et rapide, avec de nombreuses figures d'imitation entre les violons sous de sonores appels des trompettes et timbales, cet accompagnement ne laisse pas de contraster trop souvent, en particulier dans le *Dixit*, avec la grandeur recueillie du chant qui se déroule au-dessous de lui.

Aussi bien le *Dixit* est-il, dans son ensemble, sensiblement inférieur au *Magnificat*. Le chœur y fait entendre une alternance continuelle de petits passages homophones et d'autres en contrepoint, avec même, parfois, de courts *soli* d'un caractère presque récitatif ; et puis, tout à coup, aux mots *Judicabit in nationibus*, Mozart introduit dans son chant une véritable *rentrée* variée de tout le commencement du *Dixit*. A la doxologie du *Gloria Patri*, ensuite, le mouvement et la mesure changent ; et, après un court prélude sur les premiers mots, l'*et in sæcula*, suivi

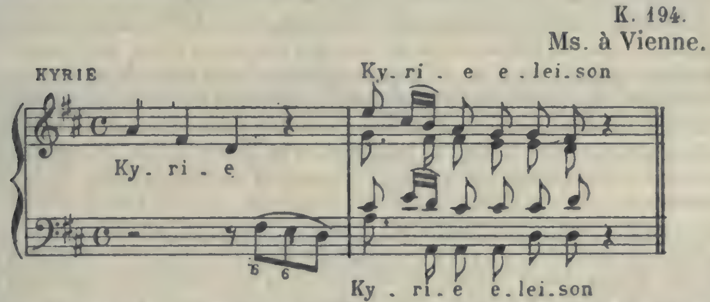
de l'*Amen*, donne lieu à une fugue régulière, très simple, mais parfaitement adaptée aux ressources des voix.

Le *Magnificat*, lui, est d'une élaboration beaucoup plus poussée. Il est construit tout entier, jusqu'au *Gloria Patri*, sur des variations et combinaisons de deux thèmes, dont le premier est emprunté au plain-chant où il sert précisément pour le *Magnificat*. Après quoi, de nouveau, le *Gloria Patri* amène un changement de mesure, et un long prélude homophone aboutit à une nouvelle fugue, plus étendue que la première, mais non pas moins éminemment « vocale », et terminée par une grande *strette* du plus bel effet. Ajoutons que l'orchestre, dans les deux fugues, se borne encore le plus souvent à doubler ou à remplacer les voix.

205. — *Salzboug, 8 août* 1774.

Missa brevis en ré, pour quatre voix, deux violons, basse et orgue.

K. 194.
Ms. à Vienne.



Kyrie : allegro. — Gloria : allegro. — Credo : allegro ; andante moderato (Et incarnatus), et allegro. — Sanctus : andante en si mineur. — Pleni sunt cæli : allegro. — Benedictus : andante en sol. — Agnus Dei : andante en si mineur, et Dona nobis : allegro.

La préoccupation de l'effet vocal et de l'expression religieuse, dont nous avons signalé un léger retour dans le *Dixit* et *Magnificat* du mois précédent, se manifeste aussi à nous dans cette messe, et suffirait pour la distinguer de la messe en *fa*, écrite trois mois auparavant avec le même accompagnement et d'après la même coupe extérieure. D'un contrepoint encore très fréquent, mais moins strict et moins poussé que dans la messe en *fa*, cette messe en *ré* a un caractère très particulier de recueillement simple et gracieux : un caractère que nous retrouverons, avec un style plus homophone, dans la musique religieuse de Mozart en 1776. De plus, les chœurs, dans cette messe, ont un rôle sensiblement mieux approprié à leurs ressources propres que dans la messe précédente, et qui prouve que Mozart a continué à se pénétrer de modèles italiens. Mais il y a un autre modèle qu'il doit avoir connu et étudié de près au moment de la composition de cette messe : c'est une messe de Joseph Haydn en *sol*, de 1772, dont la physionomie d'ensemble et nombre de détails rappellent vivement cette messe de Mozart. La grande différence entre les deux messes est que Mozart continue à se soucier

avant tout de l'unité artistique de sa composition, et que, pour y parvenir, il emploie toute sorte de reprises, rappels, etc., que l'on retrouve à un moindre degré dans la messe de Haydn. Ici, cependant, nous ne le voyons plus employer aussi couramment que dans ses messes précédentes la coupe régulière du morceau de sonate : mais, très souvent, il s'arrange de façon à faire revenir à la fin des morceaux, en *coda*, la musique du commencement ; et comme les paroles sont tout autres dans les deux cas, ce procédé, excellent au point de vue esthétique, ne laisse pas d'être fâcheux pour l'expression religieuse. Enfin nous devons ajouter que l'accompagnement des deux violons et de l'orgue redevient, suivant le penchant naturel de Mozart, plus important et plus libre que dans la messe en *fa*, où le jeune homme s'était visiblement contraint à le retenir.

Le *Kyrie* est fait de deux motifs qui s'opposent ou s'entremêlent en de légères figures de contrepoint, jusqu'à ce que, aux dernières mesures, le commencement du morceau revienne tout entier.

Le *Gloria*, maintenu jusqu'au bout dans le même mouvement *allegro* (au contraire de Haydn, qui divise son *Gloria* en deux parties de mouvements différents), n'en est pas moins fait d'une suite de petites phrases distinctes, les unes chantées par le chœur, d'autres réservées aux solistes. Le *Qui tollis*, en particulier, donne lieu à un beau chœur tout homophone, mais d'une expression très pénétrante, et semé d'éloquentes modulations mineures. Puis, après un dernier *solo* de basse au *Quoniam tu solus*, le début du *Gloria* reparaît, un peu varié, sur les mots *Cum sancto spiritu* ; et l'*Amen* suivant est construit sur la réponse de ce début, mais étendue et traitée en *fugato*, tout à fait à la manière de la fin du *Gloria* de la messe de Joseph Haydn ; en outre, dans les deux messes, le *fugato* s'arrête, quelques mesures avant la fin, pour donner lieu à une *coda* homophone d'un très bel effet choral.

Dans le *Credo*, Mozart recommence à distinguer plusieurs mouvements. Après une première partie toute employée à d'expressives variations d'un unique sujet, — et, détail curieux, s'achevant dans le ton principal, — l'*Et Incarnatus* est chez lui, comme chez Joseph Haydn, un *andante* mineur ; après quoi l'*Et resurrexit* amène un motif tout nouveau, traité en contrepoint ; et c'est seulement ensuite qu'à des variations de ce motif revient s'unir le thème initial du *Credo*. Ici encore, le traitement de l'*Amen*, avec sa conclusion homophone, rappelle la messe de Joseph Haydn.

Mais la ressemblance des deux messes se fait voir mieux encore dans le *Sanctus*, où Mozart, contrairement à ses habitudes, et de même que Haydn, coupe le morceau dès le *Pleni sunt cæli*, et rattache l'*Hosanna* à l'*allegro* de ce *Pleni sunt*. Mais, a l'opposé de Haydn, Mozart traite ce morceau en imitations, et merveilleusement émouvantes et chantantes dans leur simplicité.

Le *Benedictus* qui suit, chez Mozart comme chez Haydn, est chanté en quatuor par les solistes, avec des imitations analogues dans les deux messes.

L'*Agnus Dei* commence par un beau chant mineur exposé tour à tour par les solistes et repris par le chœur en contrepoint. Le *Dona* final est le seul morceau de la messe qui ait la coupe d'un morceau de sonate

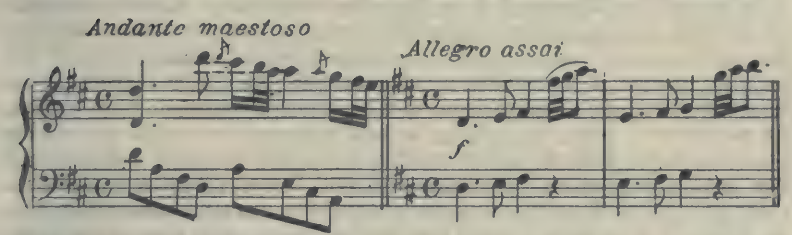
avec reprise réguliere un peu variée et suivie d'une troisième reprise du thème en *coda*. Mais ce *Dona* lui-même n'a pas ici le caractère instrumental d'un finale de symphonie que nous lui avons vu trop souvent dans les messes de Mozart.

206. — *Salzbourg, été de* 1774.

Sérénade en ré, pour deux violons, alto, deux hautbois ou deux flûtes, deux bassons, deux cors, deux trompettes et basse.

K. 203.

Ms. dans une collection viennoise.



Andante maestoso et allegro assai. — Menuetto et trio (en la). — Andante cantabile (en sol). — Menuetto et trio (en ré mineur). — Prestissimo.

On a cru lire, sous le grattage de la date de cette sérénade, l'année 1774; et cette date nous est, en effet, pleinement confirmée par le caractère de l'œuvre. Mais tandis que Nottebohm a cru pouvoir déchiffrer aussi l'indication du mois, où il lui a semblé lire quelque chose comme *febbrajo* ou *marzo*, nous estimons qu'il n'y a aucun compte à tenir d'une inscription capable de deux interprétations aussi différentes; en réalité, la sérénade doit avoir été écrite, comme toutes les sérénades de Mozart, durant les mois d'été, et certainement. du moins, elle date déjà de la période que nous étudions, c'est-à-dire d'un temps où le jeune Mozart subit directement l'influence du style nouveau de Joseph Haydn.

Le fait est que l'imitation de ce style nous apparaît, ici, plus marquée encore que dans la symphonie en *ré* n° 199. C'est expressément suivant l'exemple des nouvelles symphonies de Joseph Haydn que Mozart, pour la première fois, ouvre sa sérénade par un court prélude *adagio* dont le sentiment ni l'idée mélodique n'ont aucun rapport avec ceux de l'*allegro* qui vient tout de suite après [1] : mais il est curieux d'observer comment le jeune Mozart, avec son besoin profond d'unité artistique, ne peut d'abord se décider à adopter cet usage d'un petit prélude lent sans essayer de justifier sa présence; de telle sorte que, faute d'en utiliser le contenu dans l'*allegro* qui suit, il imagine de reprendre

1. Nous avons vu, cependant, que Mozart a déjà introduit un petit *adagio* du même genre en tête du premier *allegro* de son *Divertimento* viennois de l'année précédente n° 188 : mais ces quelques mesures d'introduction n'avaient pas encore, comme l'*adagio* initial du n° 206, le caractère et la forme d'un véritable prélude, entièrement distinct de l'*allegro* qui suit.

le rythme de ce prélude au début de l'*andante* en *sol* de sa sérénade. Et cet *andante* a encore de quoi nous intéresser à un autre point de vue : il nous fait voir, très nettement, la répugnance intime du génie de Mozart à se soumettre tout entier à une influence étrangère dont il est, pourtant, tout pénétré. Car tandis que l'une des habitudes les plus constantes de Haydn, dans son nouveau style « galant », est de donner à ses *andantes* la forme d'aimables et faciles variations, Mozart, lui, dans cette sérénade comme dans la plupart des œuvres de sa période de « galanterie », préfère conserver, pour ses *andantes*, la coupe classique du morceau de sonate, et, bien loin de réduire la portée artistique de cette partie de ses compositions instrumentales, tâche visiblement à y concentrer toute la force d'émotion et de poésie qu'il ne peut plus désormais introduire librement dans les autres morceaux. En fait, l'*andante* va être désormais, presque invariablement, la plus pure fleur musicale des ouvrages que nous aurons à considérer ; et si l'*andante* de ce n° 206 n'a pas encore la merveilleuse aisance poétique, ni le caractère de douce rêverie, que nous offriront bientôt d'autres morceaux analogues, du moins est-il déjà, ici même, le seul morceau où nous apparaisse pleinement le génie du jeune maître, avec une étendue mélodique et une profonde beauté d'expression qui nous le font paraître aussi supérieur aux *andantes*, un peu courts et morcelés, des grandes symphonies du début de 1774, que le reste des morceaux, au contraire, nous apparaît inférieur en toute façon aux magnifiques élans passionnés des *allegros* et menuets de ces symphonies.

Le finale, notamment, dans la présente sérénade, est peut-être l'un des plus pauvres que Mozart ait jamais écrits : digne pendant des *pas redoublés* de la symphonie en *ré* et de la sonate à quatre mains n° 200. Les menuets, brillants et très habilement variés, ont une allure toute rythmique qui, pour être également dérivée de Joseph Haydn, ne nous en fait pas moins regretter les superbes trouvailles des menuets précédents. Et quant au premier morceau, avec l'abondance de ses sujets et l'opposition de ses rythmes, c'est là un morceau évidemment improvisé, où nous avons l'impression que l'influence de Haydn se traduit par une certaine sécheresse qui n'est point naturelle au génie de Mozart.

D'une façon générale, d'ailleurs, le style de la sérénade nous révèle une adaptation déjà presque achevée à l'esprit nouveau de la « galanterie ». Les sujets sont, dorénavant, très nettement séparés, malgré parfois encore un faible effort pour les unir par de petits rappels ; le contrepoint se borne à quelques imitations rudimentaires ; les belles *codas* de la période précédente tendent à disparaître, ou bien à devenir de petites *strettes* sans aucune portée, — sauf pourtant dans l'*andante*, où Mozart inaugure un type nouveau de *coda* poétique, que nous allons retrouver dans les œuvres à venir. Les *rentrées*, dans tous les morceaux, reproduisent intégralement les premières parties. Et il n'y a pas jusqu'à l'instrumentation qui, avec sa prépondérance du premier violon et ses nombreux *soli* concertants d'instruments à vent, n'atteste la substitution, au savant et vigoureux travail symphonique des œuvres de la période précédente, d'une conception tout autre, se rapprochant du style naguère pratiqué par Mozart dans ses symphonies italiennes.

De plus en plus maintenant, jusqu'au voyage de Mannheim et de Paris, nous verrons cette conception « concertante » de l'orchestre reprendre son empire snr le jeune Mozart.

Le premier morceau s'ouvre, comme nous l'avons dit, par sept mesures de prélude, *andante maestoso*, où Mozart, suivant l'exemple de Haydn, se borne à exposer une simple phrase, présentée ici par les premiers violons et portant jusque dans son rythme la marque très visible de l'influence de Haydn. Vient ensuite un *allegro assai* formé de trois sujets distincts, dont le premier, d'un rythme très accentué, est répété deux fois; et la ritournelle propre du troisième sujet est encore suivie d'une longue *strette* finale, où les violons et les basses esquissent de rapides imitations. Le *développement*, comme toujours à présent, est tout nouveau, sans même désormais s'enchaîner avec la première partie; et ce petit *développement*, à son tour, nous offre successivement plusieurs idées différentes, avec des modulations chromatiques d'un effet piquant. Après quoi la *rentrée* reproduit la première partie sans le moindre changement, pour aboutir à une double reprise, mais déjà sans *coda* après les nouvelles barres de reprise.

Dans le premier menuet et son trio, la première partie est reprise tout entière, après la seconde; et Mozart ajoute même à cette reprise une petite *coda*, dans le menuet proprement dit. Dans le trio, les flûtes se partagent le chant avec les violons, et toute l'instrumentation de ce trio, comme aussi celle de l'*andante* qui suit, est traitée dans ce style concertant dont nous venons de parler, avec de nombreux *soli* des divers instruments.

Nous avons dit déjà l'importance particulière de cet *andante*, un de ceux où commenee à nous apparaître l'admirable inspiration poétique qui compensera désormais, dans l'œuvre de Mozart, l'abandon du beau style travaillé et savant des périodes précédentes. Et nous avons dit aussi comment Mozart, dans ce morceau, a imaginé de reprendre le rythme du prélude initial, dont il a fait la ritournelle du premier sujet. L'*andante* tout entier n'est d'ailleurs qu'un chant de violon, entrecoupé de petits soli de hautbois. Deux sujets d'égale longueur, et se répondant l'un à l'autre avec une signification expressive toute pareille, se prolongent par une grande ritournelle trillée d'un rythme ingénieux et original : le premier sujet accompagné d'une figure continue des seconds violons qui, elle aussi, annonce déjà les merveilleux accompagnements continus des rêveries des périodes suivantes. Un petit *développement*, après les barres de reprise, se borne à exposer deux fois une variation du rythme initial du premier sujet; et la *rentrée*, ici encore, reproduit la première partie sans y rien changer : mais pour aboutir, cette fois, à une longue *coda* où le hautbois, à son tour, nous fait entendre un chant nouveau, d'une pureté et d'une grâce mélodique incomparables. Rien de plus intéressant pour nous que cette *coda*, déjà toute différente de celles des morceaux que nous avons étudiés jusqu'ici. Désormais Mozart, tout en supprimant les *codas* dans les *allegros*, les conservera volontiers dans les *andantes*, mais en leur donnant une portée nouvelle, qui s'accordera tout ensemble avec l'idéal de la « galanterie » et avec l'inspiration de son génie de poète. Au lieu de reprendre et d'élaborer, de concentrer expressivement tels ou tels éléments

musicaux du morceau précédent, il fera servir ses *codas* à traduire sous une autre forme l'émotion générale du morceau, au moyen d'une idée mélodique inventée à dessein pour cet objet, sans autre rapport avec les idées précédentes que l'intime parenté de l'expression foncière. Ainsi la *coda* introduira dans les morceaux un élément mélodique nouveau, tout comme l'aura fait déjà le *développement* : mais on sait avec quel art Mozart a toujours réussi à mettre cet élément en accord avec le reste du morceau, et à quelle prodigieuse beauté de sentiment et de poésie il s'est élevé dans ces conclusions des *andantes* de ses quatuors ou quintettes, comme aussi dans telles scènes de ses opéras.

Rien à dire du menuet qui succède à l'*andante*, si ce n'est que, dans le menuet proprement dit, Mozart ne reprend plus qu'un morceau de la première partie après la seconde. Tout ce menuet est d'ailleurs très uni dans l'allure vigoureuse de son rythme, et son expression énergique s'accentue par le contraste du trio mineur, avec son chant de hautbois d'une douceur tendre et mélancolique. Ici encore, la valeur musicale est infiniment moindre que dans les puissants et savants menuets de la période précédente : mais nous sentons que Mozart parvient tout de suite à compenser cette infériorité du fond en déployant dans ses nouveaux menuets, sous une forme plus simple et plus homophone, une inspiration poétique parfaitement appropriée au genre nouveau qu'il vient d'adopter. Autant, par exemple, l'inspiration du menuet de la symphonie en *sol mineur* répondait au grand |style |orchestral de cette symphonie, autant il est clair que ce chant mélancolique du trio en *ré* mineur de la sérénade utilise toutes les ressources du langage plus homophone que nous y rencontrons.

Il n'en va pas de même pour le finale, où le jeune homme, évidemment, n'a pas trouvé encore l'inspiration nouvelle qui convenait à son nouvel idéal artistique. Comme nous l'avons dit, ce finale appartient à cette fâcheuse série de morceaux bruyants et vides dont faisaient partie également les finales de la symphonie nº 199 et de la sonate nº 200. Ici, quatre petits sujets se succèdent, nettement séparés; et Mozart a beau essayer de les unir, en rappelant, après le dernier d'entre eux, un rythme qui lui a servi au début du morceau : ces sujets n'en paraissent pas moins étrangers l'un à l'autre, avec une allure vulgaire que ne rachète aucun travail sérieux d'accompagnement ni d'instrumentation. Le *développement*, après quelques mesures sur le rythme du premier sujet, nous expose encore une idée nouvelle, à peine moins insignifiante que celles de la première partie; et celle-ci, ensuite, est reprise sans aucun changement, pour s'achever par une petite *coda* qui, d'un bout à l'autre, n'est plus rien qu'une *strette* banale, prolongeant le rythme des sujets précédents.

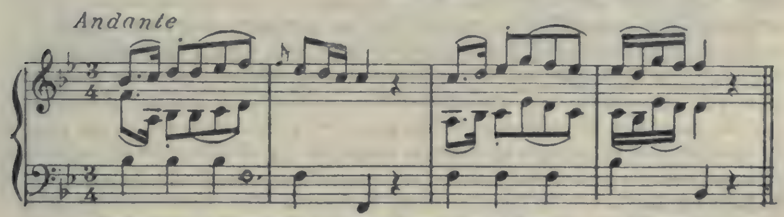
Observons encore, avant de quitter cette sérénade, que, dans aucun des trois morceaux, Mozart n'a pris la peine de changer une seule note de ses *rentrées*. Il y a là, sans doute, la marque d'une composition très hâtive; et en effet toute la sérénade, sauf peut-être l'*andante*, semble avoir été conçue et écrite très rapidement : mais il n'en reste pas moins qu'une telle négligence aurait sûrement paru inadmissible au Mozart des périodes précédentes. Si pressé qu'il fût, il aurait trouvé le temps

de varier au moins les modulations ou de changer la ritournelle de l'un de ses sujets : et ainsi cette sérénade nous révèle manifestement l'état d'esprit nouveau du jeune homme au moment de sa vie que nous considérons. Bientôt, dans les premiers mois de 1775, ce qui n'est encore pour lui qu'un accident deviendra une habitude régulière : jusque dans les morceaux les plus soignés, nous le verrons se bornant à recopier textuellement la première partie dans la *rentrée;* et il ne faudra pas moins que toute la richesse de son génie poétique pour faire excuser un si fâcheux relâchement de son idéal professionnel.

207. — *Salzbourg, été de* 1774.

Petit concerto de violon en si bémol, intercalé dans la sérénade précédente, avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 203.
Ms. dans une collection viennoise.



Andante. — Menuetto (en fa) et trio (en si bémol). — Allegro.

Ce petit concerto, intercalé dans la sérénade suivant l'usage constant de Mozart, est d'une coupe si régulière, et se rapproche tellement par son style du concerto de la *Sérénade pour Andretter,* n° 179, que nous nous bornerons à en analyser brièvement le contenu, après avoir, toutefois, signalé un détail des plus curieux au point de vue de l'évolution des idées et du goût de Mozart. C'est, à savoir, que déjà le jeune homme paraît avoir apporté beaucoup plus de soin à ce concerto qu'au reste de la sérénade, tandis que, au contraire, dans la sérénade viennoise d'août 1773, tout son effort s'était concentré sur la partie symphonique de l'ouvrage, mettant celle-ci infiniment au-dessus du concerto qui s'y trouve joint. Non seulement les *rentrées,* dans ce concerto de 1774, sont sensiblement variées, au lieu de reproduire simplement la première partie des morceaux : mais la qualité des idées et leur traitement nous font voir une aisance d'allures et une pureté d'inspiration très supérieures à celles qui se montrent à nous dans la sérénade, exception faite de l'*andante* de celle-ci qui, lui-même, était déjà conçu dans un style concertant.

L'*andante* du concerto, qui déjà ne comporte plus de barres de reprise, débute par un grand *tutti* où sont exposés, tour à tour, en *si bémol,* les deux principaux sujets du morceau ; et il faut noter ici l'effort de Mozart à unir ces deux sujets au moyen de figures d'accompagnement pareilles, ce qui constitue également la première annonce

d'un procédé que nous verrons s'affirmer de plus en plus dans les *andantes* de Mozart, jusqu'au jour où ceux-ci ne seront plus, d'un bout à l'autre, qu'un seul chant, avec diverses idées intimement apparentées et toutes accompagnées de la même façon. Le *solo*, précédé d'une figure de transition que dessinent les hautbois unis aux altos, s'ouvre par une reprise, à l'orchestre, du premier sujet du *tutti*, pendant que le soliste prélude à son jeu par une de ces tenues que nous avons vu apparaître déjà dans le concerto de la sérénade d'Andretter, et dont nous avons dit alors qu'elles étaient un artifice favori de Vanhall et de l'école viennoise. Puis le violon *solo* expose, comme d'habitude, un sujet nouveau qui lui appartient en propre et qui d'ailleurs ne tarde pas à s'enchaîner avec une reprise, en *solo*, du second sujet du *tutti*. Vient ensuite un petit *développement* tout nouveau, qui commence par une ritournelle de l'orchestre amenant un chant du soliste, pour aboutir à une cadence mineure d'un très bel effet pathétique ; et tout ce chant, du reste, avec l'accompagnement modulé des violons se poursuivant au-dessous de lui, a déjà une ampleur de lignes et une profondeur d'émotion poétique qui font pressentir les admirables phrases lyriques des concertos de violon de la période suivante. Encore la cadence susdite est-elle suivie, avant la *rentrée*, d'un charmant passage nouveau, en dialogue entre le soliste et l'orchestre ; et nous avons dit déjà que la *rentrée*, ici, se trouve être fort heureusement étendue et variée, du moins dans la reprise du premier sujet. Après elle, un rappel du *développement* amène la grande cadence facultative du soliste, que suit, en manière de *coda*, un ingénieux allongement de la ritournelle du second sujet.

Pareillement, le menuet du concerto nous révèle l'intention, chez Mozart, de renouveler librement la coupe extérieure de ses morceaux, ce qui sera l'un des traits distinctifs de son œuvre durant l'année 1775. Ici, le jeune homme imagine de concevoir le menuet proprement dit comme un prélude de l'orchestre, et de faire ensuite du trio un grand *solo* de violon. Le menuet, très court et tout rythmique, manifestement inspiré de Joseph Haydn, reproduit toute sa première partie après la seconde, en la variant quelque peu ; et puis, sur un accord de septième, le soliste commence une longue figure continue en doubles croches, ne rappelant que de très loin la coupe d'un menuet, et se terminant, après la reprise variée de la première partie, par une longue ritournelle en forme de *coda*.

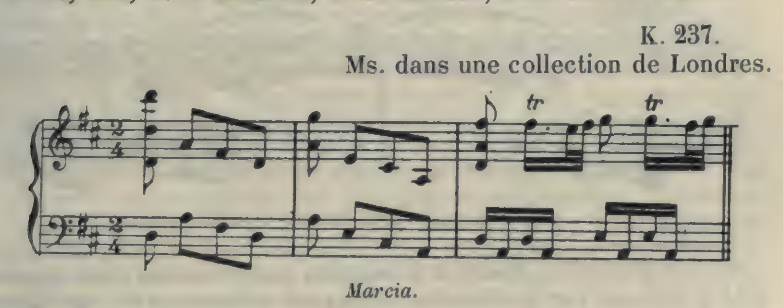
Quant au finale, traité en morceau de sonate, sa coupe est absolument la même que celle de l'*andante*, à cela près que les deux sujets du *tutti*, au lieu de se ressembler en soi-même, ne sont reliés que par le rappel du premier sujet dans la ritournelle du second. Le *solo*, ici, débute par une reprise très hardiment variée du premier sujet du *tutti* : et c'est encore ce premier sujet qui sert de thème principal à un grand et beau *développement*, tout rempli de modulations expressives, d'ingénieuses imitations, de cadences chromatiques de l'orchestre, de passages dialogués entre les *tutti* et le soliste. Dans la *rentrée*, de nouveau, Mozart prend soin de varier les sujets de la première partie, et notamment le sujet réservé au violon *solo* ; et cette *rentrée*, de nouveau, aboutit à une longue *coda*, au milieu de laquelle se produit la cadence

ad libitum du soliste. Tout cela visiblement très travaillé, avec de nombreux petit *soli* des cordes et des vents pendant les *tutti* et, dans les *soli*, une façon déjà beaucoup plus libre et plus « moderne » de faire chanter le violon.

208. — *Salzbourg, été de* 1774.

Marche en ré, accompagnant la sérénade précédente, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux bassons, deux cors et basse.

K. 237.
Ms. dans une collection de Londres.



Marcia.

Cette marche, dont l'autographe ne porte pas de date, est écrite sur le même papier, dans le même ton et pour les mêmes instruments que la sérénade n° 206. Et comme elle est sûrement de la même période, tout porte à croire qu'elle a été écrite pour précéder cette sérénade, suivant l'usage constant de Salzbourg. Aussi bien, son rythme rappelle-t-il beaucoup celui de l'*allegro* initial de la sérénade. Il est vrai que la marche réserve une ligne spéciale aux deux bassons, qui, d'ailleurs, ne font jamais que doubler le violon ou l'alto, tandis que, dans la partition de la sérénade (sauf pour l'un des trios des deux menuets), la partie des bassons se confond avec celles des basses; mais cela prouverait simplement que Mozart a écrit sa marche avant sa sérénade, et s'est décidé ensuite, par économie de temps, à ne plus écrire séparément une partie qui déjà, dans sa marche, se bornait à doubler d'autres instruments. Car la présence des bassons dans l'orchestre de la sérénade nous est attestée, à la fois, par l'intitulé de celle-ci et par ce petit solo de basson qui a lieu dans le trio susdit[1].

Ecrite encore dans le style serré, et volontiers contrepointé, des œuvres symphoniques des périodes précédentes, cette marche nous offre la particularite d'être seule, avec celle de la marche viennoise
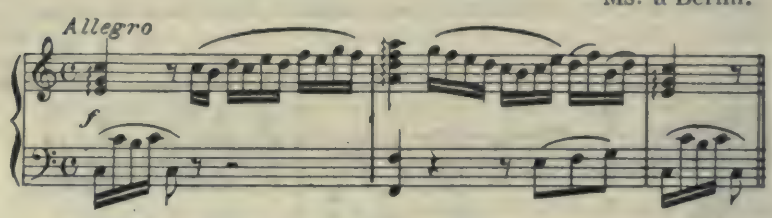
1. Nous devons ajouter que, en tête de l'autographe de cette marche, une main étrangère a inscrit la date « 1775 » : mais cette inscription n'a rien d'autorisé, et doit s'expliquer simplement par la présence dudit autographe dans un recueil factice où toutes les autres marches portent les dates authentiques de 1775 et 1776. Le possesseur du recueil, sans doute, aura supposé que le n° 208 était contemporain de plusieurs autres marches de 1775. Si l'inscription était venue de Mozart ou de son entourage, la mention du mois aurait accompagné celle de l'année.

pour Andretter, à reprendre toute la première partie dans sa *rentrée*, après quelques mesures de *développement*. La *rentrée* est, du reste, plus variée que dans les divers morceaux de la sérénade.

209. — *Salzbourg, entre octobre* 1773 *et octobre* 1774.

Sonate en ut, pour le clavecin.

K. 279.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante (en fa). — Allegro.

Cette sonate est la première d'une série de six sonates pour clavecin seul que Mozart, probablement, aura rêvé d'écrire avant son départ pour Munich, de façon à pouvoir les y jouer pendant son séjour. Dans une lettre à sa sœur, écrite de Vienne en 1784, Mozart parlera de la sonate sixième et dernière de cette série en la désignant comme « écrite jadis à Munich pour Dürnitz » ; et nous verrons que les quatre sonates précédant celle-là doivent avoir été composées antérieurement à cette sonate munichoise, mais fort peu de temps avant elle. On pourrait donc, tout d'abord, penser que la première sonate de la série ne date, pareillement, que de l'automne ou de l'hiver de 1774 : mais elle diffère si entièrement des autres par son style et ses procédés qu'il n'est guère possible qu'elle ait été produite en même temps ; et il se trouve, en outre, que, dans le cahier manuscrit des six sonates, celle-ci, — ou tout au moins sa première partie, — est écrite sur un autre papier que le reste de la série. Tandis que les cinq autres sonates sont sur le grand papier que Mozart a été forcé d'employer pour sa partition de la *Finta Giardiniera*, le premier morceau de cette première sonate est encore sur le petit format oblong dont Mozart s'est constamment servi pour ses compositions instrumentales depuis son retour d'Italie en mars 1773. Évidemment le jeune homme, au début de 1775, ayant à fournir un recueil de six sonates, aura utilisé, — peut-être en modifiant un peu l'*andante* et le finale, — une œuvre qu'il avait composée déjà durant la période précédente ; et le fait est que le rythme et l'allure du premier *allegro* ressemblent beaucoup à ceux de trois sonates, aujourd'hui perdues, que possédait la sœur de Mozart, et qui, à en juger par le caractère un peu scolastique de leur début, appartiennent sûrement aux années 1773 ou 1774. (K. Anh., 199, 200 et 201).

Ces trois sonates perdues et la présente sonate en *ut* nous offrent, en réalité, les premiers essais de Mozart dans le genre de la sonate pour clavecin non accompagné : car, pour facultatif que fût le rôle du

violon, dans toutes les sonates précédentes, nous sentons cependant que Mozart a toujours conçu ces sonates comme accompagnées d'une partie de violon. Ici, pour la première fois, nous le voyons renoncer à cet accompagnement, qui désormais commençait à disparaître de l'usage musical, ou plutôt à y prendre un caractère nouveau, — pour nous donner la véritable sonate de piano et violon, telle que Mozart la pratiquera à Mannheim, en 1778. Et non seulement cette sonate nouvelle diffère des précédentes à ce point de vue de sa forme extérieure : mais l'esprit qui l'anime est absolument sans aucun rapport avec celui que nous ont fait voir les sonates à la fois très italiennes et très romantiques du fructueux début de 1773. Au lieu de cette inspiration toute libre, et pour ainsi dire plus poétique encore que musicale, qui nous est apparue dans les sonates italiennes, nous trouvons ici de vraies sonates de clavecin, expressément écrites en vue d'un instrument défini, et où l'on dirait que Mozart s'occupe moins des sentiments à exprimer que des effets à produire sur le clavecin. Les idées sont plus courtes, plus sèches, et d'une allure plus banale; tandis que, d'autre part, les figures arpégées, les trilles, les mordants, tous les artifices de l'ornementation du clavecin interviennent avec une abondance beaucoup plus marquée. De telle sorte qu'il y a sûrement à reconnaître, dans cette sonate, l'action d'une influence toute nouvelle, modifiant très profondément, dans l'esprit du jeune homme, le type idéal de la sonate de clavecin. Et nous aurions intérêt à savoir, cette fois encore, d'où est venue à Mozart cette impulsion qui lui a fait oublier aussi entièrement les belles traditions italiennes dont il était nourri jusque-là.

La pensée qui se présente aussitôt, devant cette question, est le souvenir d'une série de six sonates que Joseph Haydn, le maître favori de Mozart, a publiées précisément durant l'année 1774; et le fait est que l'influence de ces sonates de Haydn, très sensible dans les numéros suivants de la série des sonates de Mozart, n'est peut-être pas non plus sans se faire sentir dans la présente sonate en *ut*, où le finale, en particulier, est tout rempli d'échos de l'art du maître d'Esterhaz. Mais ni le caractère général de la sonate, ni le détail de sa composition, ne dérivent directement de ces sonates nouvelles de Joseph Haydn; et au contraire il est impossible de parcourir la série des sonates précédentes de Haydn, écrites avant la conversion de ce maître au style « galant », ou encore n'importe quel recueil de sonates d'autres maîtres viennois, tels que Vanhall, Mlle Martinez, ou Steffan, sans être frappés de l'analogie de leurs idées et de toute leur allure musicale avec celles que nous découvrons dans cette première sonate de Mozart. Que l'on voie par exemple, à la bibliothèque du Conservatoire, un recueil de six sonates choisies de Steffan et Rutini, publié en 1772 à Paris chez la veuve Le Menu! Sur les trois sonates de Steffan que contient ce recueil, il n'y en a pas une qui n'offre quelque point de contact avec la sonate susdite de Mozart, ni dont les thèmes ne rappellent ceux des trois sonates perdues que nous mentionnions tout à l'heure. Même emploi fréquent de la basse d'Alberti, même abondance d'arpèges, de trilles, et de petites notes piquées, même enchaînement entre les sujets, même façon de terminer la première partie des morceaux sur

une cadence pleine à la dominante, et puis, à la fin de la seconde partie, d'ajouter encore à cette cadence une ou deux mesures nouvelles en guise de conclusion. Même apparence générale d'exercices de clavecin, infiniment éloignée de l'allure toute libre et chantante des sonates italiennes. Bien plus, l'une de ces sonates de Steffan, en *sol*, — la dernière du recueil, — débute absolument par le même rythme que la sonate de Mozart. Et comme celui-ci, de Vienne, en août 1773, envoyait à sa sœur les compliments de son ami Steffan (dont nous avons parlé déjà à propos des variations n° 190), tout porte à croire que le jeune homme, durant ce séjour, aura vécu dans la familiarité du maître viennois, dont l'influence sera restée encore des plus vives sur lui durant les périodes suivantes.

La ressemblance de la sonate de Mozart avec celles de Steffan, pourtant, ne va pas jusqu'à l'imitation par Mozart de tous les procédés d'écriture du claveciniste de Vienne. Comme Steffan, Mozart multiplie volontiers les idées, dans ses morceaux, et, toujours comme lui, consacre ses petits *développements* à une élaboration modulée des idées précédentes : mais ensuite, dans les *rentrées*, tandis que Steffan avait coutume d'abréger la reprise de la première partie, Mozart, lui, allonge cette reprise, et y pratique une méthode dont un autre que Steffan a dû certainement lui fournir l'exemple. Que nous considérions, en effet, le premier morceau de sa sonate ou l'*andante*, nous voyons que Mozart, ici, pour varier sa *rentrée*, s'avise de transposer l'ordre des idées de la première partie, soit qu'il intervertisse les ritournelles des deux sujets principaux, ou qu'il ne reproduise qu'après le second sujet une phrase supplémentaire qu'il a placée d'abord à la suite du premier. C'est là un procédé des plus rares chez lui, et dont on pourrait penser qu'il l'a emprunté à ses anciens maîtres italiens, les Sammartini et les Jommelli, si l'on n'en retrouvait de nombreux échantillons dans l'œuvre du salzbourgeois Michel Haydn, et notamment dans ses admirables quintettes de 1773. Là aussi, le fécond génie de Michel Haydn s'amuse souvent à intervertir l'ordre de ces nombreuses idées mélodiques qui jaillissent spontanément sous ses doigts, trop courtes et trop enchaînées l'une à l'autre pour pouvoir être considérées comme de véritables « sujets ». De telle sorte que l'influence de Michel Haydn n'est pas non plus sans avoir agi sur l'esprit de Mozart, lorsqu'il a composé sa sonate ; et comme, avec cela, nous verrons que le rythme initial du premier morceau se trouve rappelé dans la ritournelle qui précède les deux barres, suivant un procédé que nous avons signalé dans maintes œuvres du début de 1774, il y a décidément bien des motifs de penser que c'est vers cette même date que Mozart aura écrit sa sonate en *ut*, et sans doute aussi les trois sonates perdues.

Le premier morceau, comme nous l'avons dit, est fait, à l'exemple de Steffan, de nombreux petits sujets apparentés que suit une longue ritournelle rappelant le rythme de la phrase initiale. Le *développement*, assez long, élabore ensuite le rythme et les idées du début du morceau, pour aboutir à une *rentrée* allongée où, comme on l'a vu, les thèmes de la première partie se trouvent transposés, avec de nombreux petits changements expressifs. Le morceau, contrairement à l'habitude de Mozart en 1773-1774, ne se termine point par une *coda* séparée,

Mozart se bornant à allonger de deux mesures la cadence finale de la première partie : mais sans doute, ici comme dans ses quatuors viennois de 1773, Mozart aura suivi l'exemple de modèles qu'il avait sous les yeux. Au point de vue de la technique instrumentale, le morceau, ainsi que nous l'avons dit, offre une apparence scolastique d'exercice pour le clavecin : on n'y trouve, en vérité, ni octaves ou tierces en série, ni croisements de mains : mais toutes les anciennes figures de virtuosité du clavecin se rencontrent à chaque ligne, trilles, arpèges, mordants de toute nature ; et déjà la basse d'Alberti est constamment modulée, avec une aisance et une sûreté remarquables.

L'*andante* qui suit a bien, lui aussi, une apparence un peu sèche et pédante, qui le distingue des beaux chants des autres sonates de la même série : mais l'inspiration y est infiniment plus profonde et plus personnelle. Impossible, d'ailleurs, de distinguer de vrais « sujets » dans ce morceau où sans cesse des idées nouvelles se succèdent, sur un même rythme de triolets. Le *développement*, à son tour, poursuit l'exposition de ce rythme avec d'autres idées, et la *rentrée* nous offre un second exemple du procédé susdit de transposition des thèmes de la première partie. Ici encore, les traits de virtuosité sont fréquents, comprenant même, cette fois, des suites d'octaves et de tierces : mais déjà leur emploi nous apparaît beaucoup plus justifié par l'expression du morceau, où d'incessants changements de nuances et de fréquents chromatismes nous attestent la pleine maturité du génie de Mozart. La basse, elle aussi, dont nous avons signalé l'extrême importance dans toute l'œuvre instrumentale de Mozart en 1774, commence à reprendre, dans cet *andante*, la liberté et la portée expressive dont autrefois Schobert avait fourni l'exemple à son petit élève.

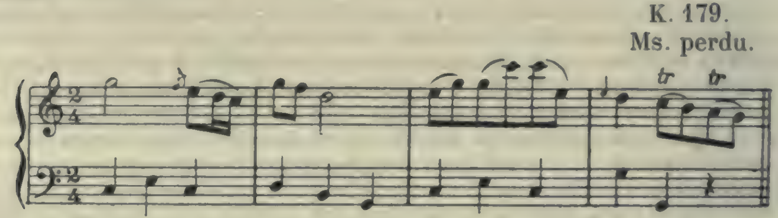
Quant au finale, traité « en morceau de sonate », nous avons dit plus haut la ressemblance de son allure générale avec celle de maints finales des sonates de Joseph Haydn : mais tandis que celui-ci, avec son goût d'élaboration thématique, s'en tenait toujours à deux sujets tout au plus, Mozart, ici, emploie déjà librement le procédé que nous l'avons vu emprunter, dès l'année précédente, pour ses œuvres symphoniques, à son maître salzbourgeois Michel Haydn. Au lieu de se borner à jouer avec deux thèmes, plus ou moins étendus, il juxtapose quatre ou cinq petites idées mélodiques qui semblent naître les unes des autres, et dont l'une, traitée en dialogue entre les deux mains, rappelle beaucoup l'un des rythmes du petit concerto de violon adjoint à la sérénade de la même année. Le contrepoint, du reste, à peu près nul dans les deux morceaux précédents, intervient à chaque instant dans ce léger et spirituel finale ; et un contrepoint si expressément imité de celui des sonates de Joseph Haydn que nous croirions volontiers que ce finale, écrit sur un autre papier que le premier morceau, a été entièrement recomposé par Mozart au moment où celui-ci a eu à produire ses sonates suivantes. Le fait est que son traitement n'a rien de commun, lui non plus, avec celui des deux morceaux précédents : après un *développement* d'un caractère tout autre, où le rythme du premier sujet n'est repris qu'à la suite d'un long travail de contrepoint sur l'une des autres idées de la première partie, la *rentrée* reproduit cette première partie avec, d'abord, quelques petits changements, mais sans aucune trace du procédé d'in-

terversion qui nous est apparu tout à l'heure. Seulement, lorsque cette *rentrée* est sur le point de s'achever, voici que Mozart, dans une façon de *coda* également inspirée de Joseph Haydn, reprend de nouveau, en imitations, l'idée qui lui a servi déjà pour son *développement*; et c'est après avoir, une fois de plus, soumis cette idée à un vigoureux travail de contrepoint qu'il termine son morceau par la répétition de la cadence finale de la première partie.

210. — *Salzbourg, entre janvier et octobre* 1774.

Douze variations en ut, pour le clavecin sur un menuet de Fischer.

K. 179.
Ms. perdu.



Les documents écrits nous apprennent seulement, sur ces variations, qu'elles ont dû être composées avant la fin de 1774 : car, dans une lettre de Munich, le 30 décembre de cette année, Mozart demande à sa sœur de lui apporter « ses variations sur le menuet de Fischer ». D'autre part, l'autographe des variations, qui aurait pu nous renseigner sur leur date, est perdu ; et comme la première forme sous laquelle l'œuvre nous est parvenue est une édition « pour le piano-forte », publiée à Paris par Mozart lui-même en 1778, il n'est pas impossible que le texte que nous possédons diffère, plus ou moins sensiblement, de la rédaction primitive. Mais, avec tout cela, le style des variations est si caractéristique de la manière de Mozart durant l'année 1774, que nous pouvons affirmer en toute certitude que le jeune homme les a écrites vers le même temps que sa sonate de clavecin n° 209, c'est-à-dire durant l'intervalle entre ses deux voyages de Vienne et de Munich. Peut-être les aura-t-ils composées pour les produire dans une « académie » où il aura eu à montrer son talent de claveciniste, puisque, aussi bien, son concerto n° 192 nous prouve que, même dans sa ville natale, les occasions ne lui ont pas manqué de s'exhiber en public à la fois comme compositeur et comme virtuose. En tout cas, le caractère « difficile » du morceau indique bien que ce n'est point là une œuvre destinée à des élèves, mais bien un morceau de concert, — que Mozart d'ailleurs a continué d'exécuter jusque pendant sa grande période viennoise. Et quant au thème dont il a fait choix, ce médiocre menuet du hautboïste Fischer a été longtemps, en Allemagne, aussi populaire que l'était chez nous le non moins médiocre menuet d'Exaudet.

Nous avons dit, dans l'introduction de ce chapitre, que Mozart a traversé, vers le milieu de 1774, une étrange période de transition où il a voulu réaliser un idéal tout « moderne » de « galanterie », à l'aide du langage savant et un peu archaïque qui, naguère rapporté d'Italie et

de Vienne, lui avait servi jusque-là à exprimer des émotions de l'ordre le plus pur et le plus élevé. Cette contradiction entre ses idées et son style, dont nous avons vu déjà maints exemples curieux, ne s'affirme nulle part aussi pleinement que dans ces variations, dont l'objet a été, sûrement, de faire briller l'habileté technique de l'auteur, et qui, cependant, sont encore tout remplies de formules savantes, souvenir des nobles ambitions de la période antérieure. Au contraire des variations sur le menuet de Salieri, en effet, où le jeune homme s'était librement amusé à improviser une série de petites fantaisies, sous prétexte de varier un thème donné, ces variations de 1774 ne visent plus qu'à répéter douze fois le thème sous des ornements toujours nouveaux, mais toujours assez discrets pour que l'auditeur reconnaisse la ligne mélodique de son air favori. Renonçant momentanément à la conception ancienne de la variation, telle que son génie de poète créateur devait la comprendre et l'aimer, Mozart, ici, s'est résigné à admettre cette conception nouvelle, italienne et française, que souvent encore plus tard l'influence de la mode ambiante l'obligera à reprendre dans son œuvre, mais toujours à contre-cœur, avec un désir manifeste de substituer, à ces répétitions machinales, de libres élans de sa fantaisie. A la date où nous sommes, un témoignage des plus curieux nous fait voir avec quelle force cette mode de la variation ornementale, humblement subordonnée au thème, était en train de s'imposer à tous les musiciens allemands. Nous possédons, en effet, deux séries de variations pour piano de Joseph Haydn, dont l'une, sur un menuet en *la*, a été composée en 1771, tandis que l'autre, sur un thème original en *mi bémol*, date précisément de l'année 1774; et autant les variations de 1771 sont libres et hardies, renouvelant presque à chaque reprise la signification expressive et le caractère mélodique du thème, autant la série de 1774 nous offre déjà l'allure toute « galante » des variations nouvelles, avec un retour constant du thème sous des ornements plus ou moins divers.

Mais au contraire de Haydn, qui tout de suite a su adapter à ce genre nouveau le langage nouveau qui lui convenait, rien n'est frappant comme le mélange qui se révèle à nous, dans les variations de Mozart, d'une intention purement « ornementale » et mondaine avec des procédés savants, — nous dirions volontiers scolastiques, — rappelant les études du jeune homme pendant les périodes précédentes. Sans cesse le contrepoint apparaît, parmi les répétitions brillantes et « pianistiques » du menuet populaire; ou bien ce sont des recherches harmoniques, de petits passages où nous avons l'impression que l'auteur oublie l'objet « galant » de son œuvre pour donner satisfaction à sa curiosité personnelle. Et de tout cela, joint à l'évident souci général de virtuosité, résulte un morceau d'une nature assez étrange, plus original que vraiment agréable, avec une multiplicité d'aspects musicaux et une inégalité dans la valeur expressive ou mélodique des diverses variations qui, tout en nous donnant une très haute idée du progrès où s'était élevé le jeune homme sous le rapport de la technique du piano, ne nous procure pas une jouissance artistique équivalente.

A quoi nous devons ajouter que, naturellement, suivant une habitude constante chez Mozart, l'avant-dernière variation a un mouvement ralenti, et la dernière tend à reprendre le thème dans un rythme plus

vif : mais le jeune homme n'a pas commencé encore à introduire dans sa série cette variation mineure qui, depuis le début de l'année suivante, deviendra chez lui d'un emploi pour le moins aussi continuel que la variation *adagio*.

Dès la première variation, nous reconnaissons le style et les procédés qui nous sont apparus dans la sonate en *ut* n° 209; entre lesquels il nous suffira de citer la tendance manifeste à traiter encore les deux mains presque également, ou du moins à leur assigner un rôle presque égal. Le contrepoint, qui d'ailleurs va de pair avec cette égalité des deux mains, intervient, lui aussi, dès la première variation, et pour s'accentuer encore dans la seconde. La troisième, plus homophone, varie le thème en une suite continue de triolets, tandis que la quatrième le reprend, mais ici beaucoup plus altéré, sur un rythme continu de doubles croches : ce qui n'empêche pas Mozart, dans ces deux variations, de maintenir l'égalité des deux mains en attribuant parfois à la main gauche la continuation de la ligne du chant.

La cinquième variation, où le contour du thème reparaît nettement, a pour principal caractère un usage déjà assez considérable de ce *tempo rubato* que nous avons vu s'introduire timidement dans les variations n° 190 : pendant que la main gauche dessine un rythme continu de triolets, la main droite reprend le thème en une série de croches ; et nous devons signaler encore, dans cette variation, toute remplie d'ornements suivant le goût ancien, un curieux passage modulé que Mozart retrouvera souvent par la suite, notamment dans l'*andante* d'un concerto en *si bémol* de 1776.

Poursuivant sa recherche de tous les moyens possibles d'ornementation thématique, Mozart, dans la sixième variation, recourt au procédé de ce qu'on pourrait appeler la variation « chantante » : un chant de la main droite (mais toujours très proche du thème) accompagné par la main gauche en basse d'Alberti. Mais à ce morceau « galant » en succède un autre où, de nouveau, les deux mains s'unissent pour dialoguer en contrepoint, avec des alternances de phrases manifestement inspirées de Joseph Haydn, et qui pourraient même sortir directement de la dixième de ces variations susdites de 1774, dont l'influence sur l'œuvre de Mozart nous paraît, en tout cas, incontestable. Toujours comme chez Haydn, la variation suivante (n° 8) nous présente des séries d'octaves aux deux mains, avec un rythme syncopé qui, lui aussi, est tout proche du style haydnien.

La variation n° 9 est toute en croisements de mains; et l'emploi qu'y fait Mozart de ce procédé n'a plus le caractère convenu et comme machinal des croisements de mains rencontrés jusqu'ici. Une fois de plus, nous découvrons tout à coup chez Mozart un pianiste déjà très « moderne », au courant des dernières inventions des maîtres étrangers. Mais, décidément, c'est comme si le jeune homme s'était juré de nous exhiber, tour à tour, ce virtuose mondain et le savant théoricien des grandes œuvres des périodes précédentes : car après cette variation en croisements de mains, voici de nouveau une série de réponses en contrepoint que l'usage brillant d'octaves aux deux mains ne suffit pas à préserver d'une certaine allure pédante et archaïque, rappelant le style du clavecin plus que du piano.

Vient ensuite la variation *adagio*, où Mozart, comme il fera toujours depuis lors, cesse à la fois de nous montrer le savant et le virtuose pour n'être plus qu'un charmant poète : et nous verrons en effet que, d'une façon générale, tout son art durant les deux années suivantes se concentrera dans les *adagios*, chefs-d'œuvre de pure et profonde beauté originale parmi la fâcheuse « galanterie » de la plupart des *allegros* qui les entoureront. Ici, — un peu comme dans sa sonate nº 209, — le jeune homme est si imprégné de l'expression de son chant qu'il se donne la peine d'en varier toutes les reprises, d'où vient presque, à ce morceau, l'allure d'une fantaisie librement renouvelée d'un bout à l'autre. Avec cela, beaucoup moins de virtuosité que dans l'ordinaire de ces *adagios* de variations : pas de longues cadences, ni de difficultés dans les quelques traits.

Enfin la dernière variation, très rapide, et terminant la série sans aucune *coda*, a surtout pour nous l'intérêt de reprendre, une fois de plus, le rythme du thème, sur un accompagnement continu en doubles croches qui passe, tour à tour, à l'une et à l'autre main.

Telles sont ces variations qui vont devenir, pendant de longues années, le morceau choisi le plus volontiers par Mozart pour attester, devant des auditoires étrangers, son double talent de compositeur et d'exécutant. Et, en effet, elles peuvent fort bien servir à nous révéler tout ensemble l'extrême richesse et sûreté de ses moyens instrumentaux, et cette possession merveilleuse du langage musical qu'ont à jamais confirmée chez lui ses recherches assidues des années 1773 et 1774. Mais il n'en reste pas moins que, à les considérer sous le rapport de leur valeur esthétique, ces variations demeurent une œuvre inégale, un peu sèche, et d'un contenu très inférieur à l'habileté de leur forme : portant la trace d'une crise que traversait le génie du jeune homme durant la période où il les a écrites, et dont elles constituent, pour nous, le témoignage peut-être le plus significatif.

VINGT ET UNIÈME PÉRIODE

LE TRIOMPHE DE LA « GALANTERIE »

(SALZBOURG, SEPTEMBRE-DÉCEMBRE 1774 ; MUNICH, DÉCEMBRE 1774-MARS 1775, ET SALZBOURG, MARS-DÉCEMBRE 1775.)

Comme nous l'avons dit déjà, c'est vers le mois de septembre 1774 que Mozart a reçu commande d'écrire un opéra bouffe italien pour le théâtre de Cour de Munich ; et tout porte à croire que le reste du temps qu'il a encore passé à Salzbourg, jusqu'à son départ pour Munich au début de décembre 1774, a été presque entièrement consacré à la composition de cette *Finta Giardiniera* dont le livret devait être familier au jeune homme, ayant été déjà mis en musique par maints autres compositeurs, italiens ou allemands. Cette composition, en le contraignant à se plonger dans l'atmosphère musicale, peu habituelle pour lui jusqu'alors, de l'opéra bouffe, a dû commencer très sensiblement à résoudre chez lui, au profit de la nouvelle musique « galante » et mondaine, la crise dont nous avons été témoins pendant la période précédente : crise d'hésitation tâtonnante entre ce style nouveau et les grandes impressions allemandes rapportées, naguère, de son séjour à Vienne.

Mais bien plus profonde encore et plus décisive a été sur lui, à ce point de vue, l'influence du long séjour qu'il a fait à Munich (décembre 1774-7 mars 1775), pour diriger l'exécution de son opéra bouffe. C'est là, par l'effet d'un concours de circonstances dont nous aurons à nous occuper tout à l'heure, que le jeune Mozart s'est définitivement voué, tout entier, à la « galanterie », et conçue sous une forme très particulière, plus française qu'italienne, selon le goût du temps. Après quoi, durant toute l'année 1775, revenu dans sa ville natale, il n'a point cessé de poursuivre passionnément cet idéal « galant » rapporté de Munich : à tel point qu'il n'y a pas une de ses compositions de cette année qui ne nous le montre infiniment éloigné de ses nobles rêves esthétiques des années précédentes, et tout occupé seulement de produire une musique la plus légère, brillante, et amusante possible, à l'imitation de ces jeunes maîtres italiens ou français

qui étaient alors en train de répandre et d'imposer le goût nouveau dans l'Europe entière.

Aussi les trois mois du séjour à Munich ont-ils été, pour le développement historique du génie de Mozart, plus importants encore peut-être, — sinon hélas ! plus précieux, — que les quelques mois passés à Vienne durant l'été de 1773. Malheureusement, la correspondance des Mozart ne nous offre, sur ce séjour, qu'un bien petit nombre de renseignements intéressants : mais encore convient-il que nous l'interrogions tout d'abord, sauf à y joindre ensuite quelques autres faits qui nous viennent d'autres sources d'information contemporaines.

Voici donc, parmi les lettres des Mozart que Nissen, Jahn, ou Nohl ont bien voulu publier, les passages pouvant avoir de quoi nous intéresser, — Mozart étant d'abord allé à Munich avec son père, et y ayant été rejoint, un peu plus tard, par sa sœur :

Le 9 décembre 1774, Léopold écrit à sa femme : « C'est aujourd'hui que nous avons fait connaissance avec les acteurs qui vont figurer dans la pièce de Wolfgang, et qui tous nous ont accueillis très amicalement. » Le 14 décembre, il écrit : « Retrouve-moi, parmi ma musique, les deux litanies *de Venerabili* et du Très-Saint-Sacrement, qui sont récitées pendant les heures. L'une est en *ré* ; l'autre, plus récente, commence par le violon et la basse *staccato*. Tu la connais bien : le second violon, dans l'*Agnus Dei*, ne cesse pas de faire des triolets. Et il faut aussi que notre fille nous apporte la litanie de Wolfgang où se trouve la fugue du *Pignus*. Ces deux litanies seront chantées ici, aux heures, le jour du nouvel an ».

Le 16 décembre, il annonce qu'il a enfin retenu un logement pour sa fille ; et il ajoute : « Nannerl y trouvera un clavecin pour son usage propre ; il faudra qu'elle y joue assidûment les sonates de Paradisi et de Bach (Jean-Chrétien), ainsi que le concerto de Lucchesi. » Puis, le 21 décembre : « Nannerl devra également nous apporter les sonates et variations manuscrites de Wolfgang. Quant à son concerto, nous l'avons déjà ici. »

Les lettres suivantes s'occupent plus activement de l'opéra bouffe.

Du 28 décembre : « La première répétition d'ensemble de l'opéra de Wolfgang a eu lieu. La pièce a plu si fort qu'on en a ajourné la représentation au 5 janvier, afin que les chanteurs pussent mieux l'apprendre et ainsi, ayant bien la musique dans la tête, jouer leurs rôles avec plus de sûreté, faute de quoi l'opéra serait compromis. La musique ayant été jugée étonnamment agréable, tout ne dépend plus désormais que de la production au théâtre, qui d'ailleurs ira bien, je l'espère, puisque les acteurs ne sont pas mal disposés pour nous. » C'est dans un post-scriptum à cette lettre que Wolfgang, pour la première fois, fait allusion à une certaine demoiselle salzbourgeoise qui paraît avoir touché son cœur à la veille de son

départ. « Je t'en prie, écrit-il à sa sœur, n'oublie pas de faire la visite que tu sais, et d'offrir là-bas mes compliments, mais de la manière la plus expressive et la plus tendre ! » Le 30 décembre, il écrit encore : « Bien des choses à Mlle Mizerl ! Il ne faut pas qu'elle doute de mon amour : elle est toujours présente devant mes yeux, dans son ravissant négligé. J'ai vu ici beaucoup de jolies jeunes filles, mais je n'ai rencontré personne d'aussi beau. » Après quoi, aucune mention n'apparaît plus de « Mlle Mizerl », probablement sacrifiée à quelque « jolie jeune fille » de Munich.

Dans le même post-scriptum du 30 décembre, Wolfgang ajoute : « Que ma sœur n'oublie pas d'emporter avec elle les variations d'Eckard sur le *Menuet d'Exaudet*, et mes propres variations sur le *Menuet de Fischer !* Hier, je suis allé entendre la comédie appelée le *Ménage à la mode :* on l'a très bien jouée. »

Le même jour encore, Léopold écrivait à sa femme : « C'est jeudi que l'opéra sera représenté. Or, je te dirai que le *maestro* Tozi, qui est en train d'écrire ici l'*opera seria,* a écrit l'année dernière, vers ce même temps, un *opera buffa*, et s'est tellement efforcé de le bien écrire, afin de faire tomber l'*opera seria,* — qui était commandé au *maestro* Sales, — que l'opéra de Sales a échoué. Or, il se trouve par hasard que, cette fois, l'opéra de Wolfgang va passer, tout pareillement, avant un opéra de Tosi ; et tout le monde a dit, en entendant la première répétition, qu'à présent Tosi allait être payé de sa propre monnaie, en ce sens que l'opéra de Wolfgang va écraser le sien. Les choses de ce genre ne sont pas du tout à mon goût, et je tâche toujours à empêcher de tels bruits, et je proteste sans fin : mais l'orchestre entier et tous ceux qui ont assisté à la répétition disent que jamais encore ils n'ont entendu une musique aussi belle, où il n'y a pas un air qui ne soit beau. »

« L'opéra ne sera donné que le 13 ! » lisons-nous dans une lettre de Léopold, du 5 janvier 1775. Le 11 janvier, Wolfgang écrit à sa mère : « Demain, répétition générale, et après-demain, le vendredi 13, première représentation de mon opéra... Hier, nous sommes allés au bal masqué. M. de Moelk a entendu avec nous l'*opera seria*. » Le même jour, Léopold écrit que « Wolfgang a tout espoir d'être choisi pour composer ici le grand opéra de l'année prochaine ».

Enfin voici la lettre de Wolfgang, rendant compte de la première représentation. « Dieu soit loué ! écrit-il le 14 janvier. C'est hier que mon opéra a été donné pour la première fois, et il a si bien réussi qu'il m'est impossible de vous décrire le bruit qu'il a soulevé. D'abord, toute la salle était tellement pleine que beaucoup de personnes n'ont pas pu entrer. Après chaque air, il y avait une effrayante explosion de bravos et de *viva maestro !* La princesse Electrice et la princesse douairière, qui étaient assises vis-à-vis de moi, me disaient aussi *bravo !* Quand l'opéra fut joué, pendant l'entr'acte qui a lieu jusqu'au

commencement du ballet, ce ne furent qu'acclamations... Et puis, après le théâtre, je suis allé avec papa baiser la main du prince Électeur, de la princesse, et des autres altesses, qui ont tous été très aimables... Quant à notre retour, il ne peut avoir lieu de si tôt ; sans compter qu'il fait bon de souffler un peu ! Nous reviendrons toujours assez tôt à... Et puis il y a une raison sérieuse et urgente : c'est que mon opéra sera donné de nouveau vendredi prochain, et que je suis indispensable pour la bonne exécution, faute de quoi on ne reconnaîtrait plus ma musique, car les choses se passent ici d'une façon bien curieuse. » Le dernier billet que nous possédions de Wolfgang est daté du 18 janvier. Nous y apprenons seulement que le jeune homme est très préoccupé des « redoutes » qui se préparent à Munich pour le carnaval. Le même jour, Léopold écrit : « Que l'opéra de Wolfgang a obtenu un succès général, c'est ce que tu dois savoir déjà par de nombreux rapports. Figure-toi combien gêné a du être notre vénérable Archevêque et Seigneur, lorsque, en arrivant ici, il a entendu tous les princes et seigneurs lui vanter l'opéra de notre fils, et lorsque force lui a été de recevoir les félicitations solennelles que tous n'ont pu manquer de lui faire ! Quant à l'opéra, il ne pourra point l'entendre, car il repart dans quelques jours, et l'opéra ne sera donné que dans une semaine. » Enfin voici les courts extraits que nous connaissons des deux dernières lettres de Léopold à sa femme :

Le 15 février, il écrit : « Dimanche dernier, une petite messe de Wolfgang a été chantée dans la chapelle de la Cour : c'est moi qui ai battu la mesure. Dimanche prochain, on en chantera une de nouveau. Aujourd'hui, nous n'allons pas à la redoute, car il faut que nous nous reposions un peu. C'est la première redoute que nous manquons ! » Puis, le mercredi des Cendres : « Dieu merci, le carnaval est fini : mais notre bourse a reçu un gros trou. Je te permets de raconter à tout le monde l'histoire de Tosi, — qui a composé l'opéra d'*Orfeo*, où sa femme tient à présent le rôle d'Eurydice, — et de la comtesse Seefeld, née comtesse Sedlitzky. Le 7 mars, nous serons rentrés. »

D'autre part, on a publié récemment une lettre écrite par Wolfgang à un ami, pendant ce séjour à Munich (le 14 janvier 1775) : mais le jeune homme y répète, presque mot pour mot, ce qu'il vient d'écrire à sa mère touchant le succès de son opéra. Plus intéressante pour nous est une lettre que Mozart adressera, le 4 septembre 1776, de Salzbourg, à son vénéré maître et ami le P. Martini. Nous y lisons, en effet, le passage suivant : « J'ai composé, l'année dernière, pour le carnaval, un *opera buffa* à Munich en Bavière. Peu de jours avant mon départ de cette ville, S. A. le prince Électeur a désiré entendre quelque chose de ma musique de contrepoint. J'ai donc été obligé d'écrire hâtivement le motet ci-joint, afin qu'on eût le temps d'en copier la partition pour S. A., et d'en transcrire les parties, qui ont

été exécutées le dimanche suivant, à l'*offertoire* de la grand'messe. »

Enfin les lettres ultérieures de Mozart, les traditions de sa famille, et les recherches biographiques de Jahn nous permettent, comme nous l'avons dit, de joindre encore quelques autres renseignements à ceux que nous venons de citer, concernant ce séjour de trois mois à Munich. Nous savons ainsi que, malgré les hautes espérances des Mozart, l'opéra bouffe de Munich ne doit avoir réussi que médiocrement, puisque le jeune homme n'a pas même obtenu la commande d'un autre travail pour les années suivantes. D'autre part, Mozart lui-même nous apprend qu'il a rencontré, à Munich, un certain baron de Dürnitz, qui était à la fois grand amateur de piano et de basson, et qui lui a commandé ou acheté divers morceaux pour l'un et l'autre de ces deux instruments. Quant à l'ensemble des ouvrages que Mozart a composés pendant son voyage, voici ce que nous pouvons affirmer sur ce point sans crainte d'erreur :

Nous verrons tout à l'heure que, sûrement, avant de quitter Salzbourg, il devait avoir composé déjà une bonne partie de son opéra bouffe, comme aussi quatre ou cinq sonates pour le clavecin. En arrivant à Munich, il a terminé l'opéra, en a composé l'ouverture, puis a écrit, pour le baron de Dürnitz, une sonate de piano, et puis encore, pour l'Electeur, le « motet » dont il enverra plus tard une copie au P. Martini. Quant à une sonate de basson et à un concerto pour le même instrument, également destinés au baron Dürnitz, tout porte à croire que le jeune homme ne les aura produits qu'après sa rentrée à Salzbourg. D'autre part, Nissen, répétant ici les assertions de la veuve de Mozart, mentionne encore, comme ayant été écrites à Munich, « deux grandes messes et une musique de vêpres *de Dominica* pour la chapelle du prince Électeur ». Mais de tout cela, dont l'existence est d'ailleurs très douteuse, nous pouvons retenir seulement la possibilité que Mozart ait, en effet, composé sur place, à Munich, les deux « petites messes » dont son père, le 15 février 1775, écrit qu'on les a chantées dans la chapelle de la Cour. Encore ne connaîtrions-nous qu'une seule de ces deux messes, assez faible, en vérité, pour pouvoir être née dans ces conditions.

Mais avant de suivre Mozart à Salzbourg, où il est rentré après son séjour de trois mois à Munich, il faut que nous demandions encore à l'Anglais Burney, qui nous a déjà beaucoup servi pour l'histoire des voyages précédents du jeune homme, quelques renseignements complémentaires sur la vie musicale de l'aimable résidence bavaroise, — en ajoutant, toutefois, que ces renseignements n'ont plus pour nous le même intérêt immédiat que ceux qui se rapportaient à l'Italie ou à Vienne, puisque deux années se sont écoulées entre la visite de Burney à Munich et celle de Mozart.

Dès son arrivée à Munich, le 16 août 1772, Burney a été accueilli par un gentilhomme français qui remplissait alors les fonctions du

représentant de l'Angleterre à la Cour bavaroise, M. de Vismes, et qui se trouvait être un amateur et connaisseur passionné de musique. En compagnie de ce gentilhomme, notre voyageur est allé d'abord examiner la bibliothèque de l'Electeur, où il a trouvé, ainsi que dans la chapelle électorale, une quantité immense de manuscrits musicaux, « depuis les anciens temps du contrepoint jusqu'à notre temps ». A Nymphenbourg, résidence d'été de l'Électeur, où celui-ci se fait donner un concert tous les soirs, Burney a rencontré le premier violon de l'orchestre, un certain Krœner, dont nous savons que les Mozart l'ont également fréquenté pendant leur séjour. Suit le récit d'une audience de l'Electrice douairière de Saxe, très éprise de musique, qui parle à Burney du grand talent de son frère l'Electeur sur la viole de gambe. A huit heures, un concert privé a lieu à Nymphenbourg, qui commence par deux symphonies de Schwindl. Après quoi viennent des airs, dont quelques-uns extraits d'un opéra composé par l'Électrice douairière elle-même. Puis c'est l'Electeur qui joue un trio de Schwindl, et le castrat Rauzzini chante un de ses airs, et puis encore Burney entend un air de Traetta chanté par Guadagni. Enfin le concert s'achève par une sonate de viole de gambe, oú l'Electeur se montre, en effet, presque l'égal du fameux Abel. Pendant le souper qui suit ce concert, le prince s'entretient longuement avec Burney de la grande *Histoire de la Musique* projetée par ce dernier ; il est surtout amateur de musique religieuse. et a même composé un *Stabat Mater* et une litanie, dans un style savant qui nous fait comprendre qu'il ait, plus tard, désiré connaître le talent du jeune Mozart dans ce style.

De retour à Munich, Burney visite le théâtre de la Cour, où se jouent les opéras pendant l'hiver. Ce théâtre est petit, mais admirablement approprié pour la musique. Le soir, notre voyageur entend une *farza per musica* de Matteo Rauzzini, où chante la signora Manservisi, qui tiendra le rôle de Sandrina dans la *Finta Giardiniera*. « Sa voix, sans être forte, est très juste, et d'un goût parfait. » En revenant du théâtre, Burney entend « un excellent concert dans la rue », et les mêmes musiciens viennent encore jouer en son honneur devant la porte de son hôtel. Il les entend de nouveau le lendemain, dans les rues, où ils exécutent plusieurs morceaux complets, et le mieux du monde. Ce petit orchestre ambulant se compose de violons, hautbois, cors, un violoncelle et un basson.

Enfin, la veille du départ de Burney, celui-ci assiste à un concert improvisé en son honneur. Il y entend le violoniste Krœner, un très bon hautboïste appelé Secchi, et le bassoniste Rheiner, « virtuose très habile et très agréable ». Le concert commence par une sonate de clavecin, exécutée par une dame du monde. Puis vient un quinquette d'un jeune compositeur local appelé Michel, et écrit pour un violon, un hautbois, un alto, un basson, et un violoncelle : morceau

tout formé de *soli* alternant avec des *tutti*, mais à qui Burney reproche d'être « trop savant, et trop recherché dans les modulations ». Viennent ensuite des airs, dont un de l'*Eroe Cinese* de Sacchini. Pour finir, un duo de hautbois et basson. Le soir, nouvelle *burletta*, suivie d'un ballet.

Le lendemain, avant son départ, Burney entend encore deux violonistes, élèves de Tartini : Holzbogen et Lobst ; après quoi, bien à contre-cœur, il se remet en route, désolé d'avoir à quitter une ville où il a éprouvé des jouissances musicales plus parfaites que nulle autre part durant ses voyages.

Et maintenant, nous voici, de la même façon, obligés de nous éloigner de Munich, pour accompagner Mozart à Salzbourg, où va recommencer pour lui une existence très active, mais sur laquelle, malheureusement, ni lui-même ni ses biographes n'ont rien à nous apprendre. Nous savons seulement que, en avril 1775, une visite à Salzbourg du jeune archiduc Maximilien a donné lieu à de grandes fêtes, et que Mozart, en particulier, a reçu la commande d'écrire, pour cette occasion, un petit « opéra de fête », sur le célèbre poème de Métastase *Il Re Pastore*. Le 22 avril, a été représentée une *Sérénade dramatique* du maître de chapelle Fischietti ; et, le lendemain 23, le *Re Pastore*, pour lesquels on avait fait venir de Munich le soprano Consoli et le flûtiste Becke, grand ami des Mozart. Le journal d'un gentilhomme de la suite de l'archiduc note également que, à la fin de la soirée du 24, « le célèbre jeune Mozart s'est fait entendre sur le clavecin, et a improvisé diverses choses, avec autant d'art que d'agrément ».

Les cinq concertos de violon que le jeune homme a écrits pendant cette période ont conduit ses biographes à supposer qu'il a eu, aussi, l'occasion de se produire tout particulièrement comme violoniste : mais c'est ce qu'il n'est point possible d'affirmer à coup sûr. La seule de ses compositions qui nous le montre certainement travaillant pour la Cour du prince archevêque, est, au mois de juillet 1775, la première d'une série de « musiques de table » ou petites *cassations* pour deux hautbois, deux bassons, et deux cors, destinées à être exécutées pendant les repas de la résidence, et dont les cinq suivantes seront composées en 1776 et 1777. D'autre part, une sérénade du courant de l'été, faisant pendant à celle de l'été de 1774, doit avoir été commandée par des amateurs privés ; et nous avons dit déjà comment, à Munich, Mozart a été chargé par le baron Dürnitz d'écrire divers autres morceaux, qui l'ont pareillement occupé après son retour.

Tels sont, autant que nous pouvons les connaître, les principaux *faits* de cette longue période de près d'un an et demi : mais nous devons à présent considérer les caractères généraux de l'œuvre que

nous savons avoir été produite pendant cette période, et le changement qu'elles nous révèlent dans l'état d'esprit du jeune musicien.

La période précédente nous a montré le jeune homme déjà très profondément touché de l'esprit nouveau, et bien résolu à rejeter désormais toute ambition de musique savante et sérieuse pour suivre son maître et collègue, Michel Haydn, dans les voies plus aimables de la « galanterie ». Mais, au service de cet idéal nouveau, il ne mettait encore qu'un ensemble de moyens disparate et complexe, où la plus grosse part provenait directement du style et des procédés des périodes de grand art qui avaient précédé. Un premier changement fut apporté à cet état de choses, durant l'automne de l'année 1774, par la nécessité où s'est trouvé Mozart de consacrer presque tout son temps à la composition d'un opéra bouffe. Comme nous l'avons dit au début de ce chapitre, l'atmosphère même de l'opéra bouffe avait en soi quelque chose de plus léger et de plus superficiel que cette atmosphère de l'*opera seria* où le jeune homme avait été surtout élevé jusqu'alors. Nul doute que, avec une nature aussi souple et mobile, tout de suite il ait pris l'habitude de donner à sa pensée musicale un tour à la fois plus gracieux et moins « appuyé », — et cela non seulement pour ce qui concernait les airs et ensembles de son opéra, mais encore pour le reste des œuvres, d'ailleurs bien peu nombreuses, qu'il avait à produire pendant le même temps. Sans compter que, sûrement, il aura dû étudier alors, suivant son habitude, des modèles nombreux du genre spécial où, pour la première fois depuis son enfance, il allait s'engager : à côté de la musique écrite naguère par Anfossi sur le même livret de la *Finta Giardiniera*, — musique que nous verrons qu'il a bien connue, — nous pouvons être sûrs qu'il aura étudié maints opéras bouffes italiens et allemands (ou du moins composés par des maîtres allemands), qui auront contribué, eux aussi, à alléger son style, achevant de l'affranchir de traditions trop savantes et graves, désormais déplacées.

Mais tout cela n'était encore que l'ébauche de la révolution qui allait s'accomplir chez lui dès le début de l'année suivante. Le moment précis où cette révolution s'est définitivement accomplie nous est, heureusement, révélé par un témoignage d'une très haute portée historique. Il y a, dans son œuvre de cette période, une sonate de piano seul, en *ré*, dont il nous apprend lui-même qu'il l'a composée à Munich, pour le baron Dürnitz, et qui est devenue la sixième et dernière sonate d'une série évidemment commencée avant son départ de Salzbourg. Or, un coup d'œil jeté sur cette sonate, en comparaison des cinq précédentes, suffit à nous montrer que, tout juste à partir d'elle, l'idéal « galant » de Mozart s'est trouvé transporté sur une voie nouvelle, où il se maintiendra dorénavant jusqu'au bout de la présente période. Impossible d'imaginer un contraste plus complet que celui de cette sixième sonate avec les cinq autres

de la série; et nous n'aurons en vérité qu'à essayer de le définir pour expliquer, du même coup, en quoi vont consister, depuis lors, l'idéal et les procédés « galants » de Mozart.

Prenons d'abord la coupe extérieure de la sonate : la différence du genre nouveau avec celui de toutes les périodes précédentes nous y apparaîtra dans toute sa portée. La sonate conserve encore, il est vrai, l'ancienne division en trois morceaux, — un premier *allegro*, un *andante*, et un finale : mais déjà l'*andante* nous offre une forme imprévue et inaccoutumée que traduit le titre inscrit en tête du morceau, par Mozart lui-même : « Rondeau en Polonaise. » Ces mots, écrits en français avec cette orthographe toute française du mot : « rondeau », ne suffisent-ils pas à nous prouver que l'horizon musical du jeune homme n'est plus le même qu'il était jusque-là ? Non seulement cet emploi d'un titre, cette substitution de la langue française à l'italien de naguère, indiquent l'avènement d'une influence française : celle-ci se trahit encore dans l'usage du « rondeau » pour le mouvement lent de la sonate, et d'un « rondeau » suivant la manière française, c'est-à-dire où la première partie du morceau se reproduit toute entière après un passage intermédiaire équivalant un peu au trio d'un menuet. Et, pareillement, le finale, ici, pour la première fois, au lieu d'être un « morceau de sonate », comme jadis dans les œuvres d'inspiration allemande, n'est plus même un *rondo* ni un *tempo di menuetto*, à la manière italienne. Mozart pousse plus loin encore cette liberté et variété de coupe qui est un des traits distinctifs de la musique française de son temps. Il donne pour finale à sa sonate un petit *andante* suivi de douze variations, tout comme faisaient, à Paris, les Eckar et les Honnauer, et même en empruntant à ces maîtres français un procédé qui, pour la première fois, nous apparaît ici dans son œuvre : le procédé d'une transposition du thème en mineur, pour l'une des variations de la série.

Que si nous considérons à présent la disposition intérieure des morceaux, — ou plutôt de l'*allegro* initial, qui est le seul morceau de la sonate conservant la coupe traditionnelle, — nous sommes frappés d'une particularité qui, elle, commençait déjà à se manifester dans les sonates précédentes, mais qui jamais encore ne s'était offerte à nous aussi pleinement : à savoir, la reproduction complète et intégrale de la première partie du morceau après le *développement*, sans le moindre effort pour varier un peu cette reprise, comme nous avons vu que Mozart, jusque-là, avait toujours essayé de le faire. Non seulement la reprise comporte un nombre de mesures égal à celui de la première partie du morceau : nous ne rencontrons plus même ces petites déformations d'une phrase du premier sujet, ces modulations ou ornementations nouvelles qui se trouvaient dans les reprises des quelques sonates composées à la veille du départ pour Munich.

Or, tout cela, cette coupe extérieure des sonates et cette conformation intérieure des morceaux, tout cela se produisait alors, exactement de la même façon, dans les sonates de l'école française. Il suffit, par exemple, de jeter un coup d'œil sur les deux premiers cahiers de sonates d'Edelmann, — qui doivent précisément dater des environs de 1774, — pour reconnaître une conception de la sonate absolument pareille à celle que nous voyons adoptée par Mozart. Et comme cette conception va nous apparaître, désormais, presque constamment présente à l'esprit du jeune homme pendant toute l'année 1775, nous ne pouvons douter qu'il s'agit bien là d'une influence française subie à Munich, et puis rapportée par Mozart dans sa vie salzbourgeoise. Aussi bien l'école française était-elle en train, vers ce même temps, d'envahir l'Allemagne, se substituant déjà, un peu partout, à l'école italienne, en attendant que, par exemple, dès l'année 1776, nous assistions au remplacement presque complet, sur les scènes viennoises, de l'œuvre des Piccinni et des Anfossi par celle des Philidor, Grétry, Monsigny et Gossec. Et si nous ignorons, en vérité, dans quelles circonstances Mozart, durant son séjour à Munich, est entré en rapport avec cette école, du moins nous est-il permis de supposer que le baron Dürnitz, ce riche mélomane qui lui a commandé sa sonate, lui aura communiqué maintes sonates françaises de sa collection. Ou bien, peut-être, Mozart aura-t-il encore rencontré à Munich ce M. de Vismes dont parle Burney, et qui deviendra plus tard, comme l'on sait, un des principaux commanditaires et librettistes de notre Opéra de Paris ?

En tout cas, le fait de l'influence française demeure incontestable. Et nous avons dit déjà que cette influence va se faire sentir chez Mozart à travers toute l'année, sauf à se mêler, peu à peu, de tendances nouvelles. Jusqu'à la fin de 1775, toutes les œuvres de Mozart, sérénades, concertos, sonates, divertissements, continueront à nous montrer l'esprit et le style que nous a fait voir la sonate pour Dürnitz, et ce sera seulement dans l'inspiration intime de ces ouvrages que nous sentirons, de plus en plus, le double effort inconscient du jeune homme à introduire, sous cette forme étrangère, l'émotion allemande et son propre génie.

Telle est donc la direction que va recevoir, chez Mozart, le goût nouveau du jeune maître pour le style « galant ». Toujours, suivant l'exemple des musiciens français, nous le verrons donner à ses compositions une coupe plus libre que celle de naguère, avec un rôle prépondérant accordé au *rondeau*, appelé ainsi en français et traité désormais à la manière française. Et toujours, aussi, à cette liberté de la disposition extérieure correspondra un appauvrissement marqué de la coupe intérieure, avec ce fâcheux procédé de répétition non variée de la première partie des morceaux dans la reprise de ceux-ci. Indépendance et variété au dehors, pauvreté au dedans :

c'est là une réalisation parfaite de l'idéal esthétique qui se résume dans le mot de « galanterie ». Et cette formule suffirait, à elle seule, pour faire comprendre en quoi les œuvres de la période en 1775 sont à la fois différentes de celles qui les ont précédées, et ce qu'elles ont, pour nous, de beaucoup moins précieux, tout en conservant peut-être un certain avantage pour la suite du développement du génie de Mozart : car il en a été un peu de cette période comme de celle du premier voyage d'Italie, et peut-être le jeune homme, de nouveau, a-t-il profité pour son avenir de la nécessité où il s'est trouvé d'exercer son talent dans des limites plus restreintes ? Il y avait en effet, dans les hautes ambitions que reflètent les œuvres de Mozart en 1773 et 1774, quelque chose de disproportionné à son âge, au peu d'expérience qu'il avait encore de la vie : en se plongeant tout entier pendant une année, (ou même pendant tout le temps qui a précédé son grand voyage de 1777), dans une « galanterie » toute d'agrément léger et superficiel, il a pu se rendre plus absolument maître de ses moyens, et constituer en lui ce sens incomparable de pure perfection qu'il allait transporter ensuite sur des terrains plus vastes, et plus dignes de lui.

Sans compter que cette année 1775, si elle ne lui a certainement rien appris en fait de musique véritable, a eu du moins le mérite de l'initier à la plus élégante et brillante virtuosité de son temps. Comme nous l'avons dit déjà, toute son œuvre de cette année n'est proprement qu'une série diverse de concertos, succédant à une série de sonates et symphonies d'ordre plus sévère. Jusque dans ses sonates, ses sérénades, ses ouvertures, et même sa musique vocale de 1775, nous allons retrouver l'esprit du *concerto*, c'est-à-dire une expression toute facile, tout extérieure, une élaboration musicale très peu approfondie : mais, en échange, une invention mélodique de plus en plus agréable, au service de laquelle seront mises toutes les ressources de l'instrumentation la plus éclatante. Et cela encore ne laissera point de porter de bons fruits, chez un maître que son instinct naturel préservera toujours des dangers qui trop souvent résultent d'une habitude familière de la virtuosité. Par une grâce unique et providentielle, Mozart, après avoir composé ses concertos de 1775 et 1776, n'en restera pas moins capable d'élever son esprit et son cœur à des horizons plus hauts ; et en emportant désormais, de sa crise de « galanterie », une maîtrise et sûreté de moyens qui lui permettra d'atteindre sans effort tout objet artistique qu'il aura en vue.

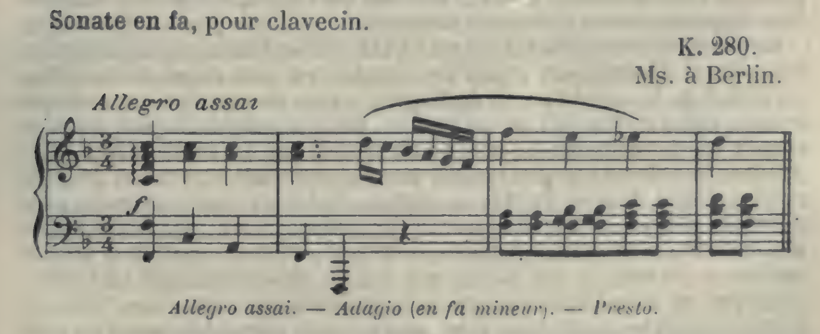
Il y aurait encore à noter d'autres progrès, dans l'art du jeune homme pendant cette période : et, en particulier, nous pourrions signaler dès maintenant cette transformation et cet élargissement de l'*andante* qui, sensible déjà en 1775, se manifesteront merveilleusement dans chacune des œuvres de l'année suivante. C'est là, sans aucun doute, une autre conséquence de la soumission de Mozart à

l'idéal « galant », comme si son génie poétique, enfermé et muré dans des limites trop étroites, s'était du moins échappé tout entier par cette voie du beau chant inspiré et de la rêverie. Par ce côté, Mozart a tout de suite dégagé de la « galanterie » une partie au moins de l'art plus élevé qu'allait en dégager le romantisme des Beethoven et des Schubert, pour ne point parler de celui de Mozart lui-même, dans les grandes œuvres de sa maturité. Plongés encore, à leur base, dans les frontières du style « galant », les *andantes* et *adagios* de certains concertos de violon, de la sérénade n° 230, etc., commencent déjà à avoir leur tête dans une région infiniment supérieure. Mais tout cela n'empêche pas que l'impression dominante, lorsqu'on a considéré toute cette période de la vie de Mozart, soit une impression de profonde tristesse et de regret invincible. Tout compte fait, la somme de beauté, dans l'œuvre de cette période, et la somme d'émotion et celle de poésie, sont si cruellement au-dessous de ce que nous aurions pu attendre, après l'admirable élan romantique de 1773 et l'effort prodigieux de l'hiver suivant ! Avoir composé les grandes symphonies que nous avons vues, et se trouver réduit à créer des morceaux de simple amusement, où la première place revient à la virtuosité de l'exécutant ! Hâtons-nous de passer en revue ces aimables morceaux, avec la perspective consolante de nous préparer ainsi à la charmante transfiguration poétique qui marquera et consacrera la vingtième année de notre cher Mozart !

211. — ***Salzbourg, automne de* 1774.**

Sonate en fa, pour clavecin.

K. 280.
Ms. à Berlin.



Allegro assai. — Adagio (en fa mineur). — Presto.

Cette sonate est la seconde d'une série de six dont on croit généralement que Mozart les a composées pour un certain baron Dürnitz, rencontré par lui à Munich dans les premiers mois de 1775. Mais en réalité Mozart, dans ses lettres, et à deux reprises, ne nomme qu'une seule sonate de la série, la sixième en *ré*, comme ayant été composée « à Munich pour Dürnitz » ; et puisque cette sonate en ré diffère absolument du reste de la série par tous les détails de son style, nous pouvons être certains que le jeune homme n'aura composé, à Munich,

qu'une seule sonate, dont il aura fait la sixième et dernière d'une série commencée déjà avant son départ.

Aussi bien avons-nous vu que l'une de ces sonates, la première du recueil, (nº 209), se rattachait aux premières périodes de 1774 ; et nous verrons bientôt qu'une autre, la quatrième (nº 215), est sûrement constituée, au moins en partie, de morceaux ayant une date beaucoup plus ancienne. Quant à la date précise où Mozart aura écrit les autres sonates de la série, et notamment la présente sonate en *fa*, nous sommes portés à croire que ces morceaux doivent avoir été produits durant les mois qui ont précédé le départ pour Munich : car on y trouve déjà maintes particularités du style « galant » qui régnera dans les œuvres de 1775, et il n'est point douteux, d'autre part, que ces sonates attestent l'influence directe d'un recueil de sonates de clavecin publié par Joseph Haydn en 1774.

C'est ainsi que la présente sonate eu *fa*, d'nn bout à l'autre, dérive en droite ligne d'une sonate en *fa* de Joseph Haydn dans le recueil susdit. Invention mélodique, coupe des morceaux, et jusqu'à de menus procédés d'instrumentation : tout cela est venu à Mozart de la sonate de Haydn, sauf pour le jeune homme à ne retenir, dans son imitation du maître d'Esterhaz, que ce qui répondait à son génie personnel. Et encore sentons-nous, dans toute la sonate, une certaine sécheresse d'accent qui n'est point naturelle à Mozart, et dont celui-ci ne tardera pas à s'affranchir dans les sonates suivantes. Pareillement, il semble que Mozart, dans quelques-uns des morceaux de ses sonates, se soit laissé entraîner, pour un moment, par l'exemple de Haydn jusqu'à adopter la conception que se faisait ce maître de la nature et de l'importance du *développement :* car nous verrons que, plus d'une fois, les *développements* des morceaux auront une étendue moins grande, à coup sûr, que chez Haydn, mais sensiblement supérieure à celle qu'ils ont presque toujours chez Mozart, et avec un rappel, sinon une élaboration thématique, des principales idées de la première partie du morceau.

Le premier morceau de la sonate nº 211 contient deux sujets nettement séparés, et de longueur à peu près égale : en quoi ce morceau diffère du début de la sonate en *fa* de Haydn, où les deux sujets ne sont pas encore aussi distincts l'un de l'autre. Mais si Joseph Haydn, dans sa sonate en *fa*, reste fidèle à son ancien système du sujet unique, déjà d'autres sonates du même recueil nous le montrent se ralliant au style nouveau, que Mozart, d'ailleurs, pratiquait depuis trop longtemps pour qu'il pût songer à l'abandonner. Et ce n'est pas tout : conformément à ses anciennes habitudes italiennes, Mozart, dans ce morceau, adjoint encore à chacun de ses sujets une longue ritournelle, qui, du reste, conserve un caractère sensiblement pareil dans les deux cas. Celle du premier sujet nous offre, en plus, une série de chromatismes d'un effet assez singulier ; et celle du second sujet se termine par une longue suite de traits que les deux mains dessinent tour à tour, la main droite continuant et achevant le dessin commencé par la gauche, — ce qui est un procédé familier à Joseph Haydn, et reparaissant chez lui presque dans toute son œuvre de clavecin. Enfin c'est aussi à Joseph Haydn que Mozart emprunte sa manière de terminer la première partie du morceau : à la ritournelle du second sujet succède une petite figure mélodique nouvelle, formant cadence, et qui va se reproduire, toute

pareille, à la fin du morceau, tenant lieu des longues *codas* employées par Mozart presque dans tous ses morceaux des périodes précédentes.

Vient ensuite le *développement*, assez court et insignifiant, mais où Mozart, comme nous l'avons dit, utilise déjà les deux sujets précédents : après un petit passage nouveau, nous voyons reparaître le second sujet, en mineur, et aboutissant à une ritournelle tirée de celle du premier sujet.

Quant à la *rentrée*, nous y sentons que Mozart, sous l'influence de Haydn, a été d'abord tenté de varier assez sensiblement ses reprises, sauf à se laisser détourner bientôt de cette tendance par les habitudes nouvelles du style « galant ». Non seulement, en effet, la ritournelle du premier sujet se trouve un peu changée, avec des croisements de mains qui n'avaient point lieu dans la première partie : mais la rentrée du second sujet nous offre un passage de six mesures, constitué d'un travail sur le rythme de ce sujet, qui n'existait point dans la première partie, et cet allongement du second sujet, qui nous reporte au style de Mozart pendant ses années italiennes, résulte ici, sans doute, de l'imitation de Haydn, toujours prêt à varier, d'un bout à l'autre, l'unique sujet qu'il introduisait dans ses morceaux.

Mais plus évidente encore est l'imitation de Haydn dans l'*adagio*, en *fa mineur*, de la sonate. Ici le modèle imité est le *larghetto* de la susdite sonate en *fa*, écrit dans le même ton de *fa mineur* et traité d'une manière absolument pareille. De part et d'autre, les morceaux commencent par quelques mesures de prélude, tout à fait séparées du chant qui va suivre ; et ce chant, de part et d'autre, se prolonge ensuite jusqu'à la fin de la première partie, sans que l'on puisse y distinguer un premier et un second sujet. Dans les deux morceaux, en outre, ce chant est réservé à la main droite, pendant que la main gauche dessine un accompagnement continu en doubles croches. Mais tandis que, chez Haydn, la seconde partie s'ouvre aussitôt par une reprise variée du prélude, précédant la *rentrée* du chant, Mozart nous fait voir d'abord un petit *développement* libre sur le rythme de son prélude ; après quoi celui-ci reparaît, à peine un peu abrégé, et suivi d'une reprise également à peu près intégrale du chant. Au reste, telle est l'impression produite sur Mozart par les sonates de Haydn qu'il n'y a pas jusqu'à l'esprit de ce morceau, jusqu'à son inspiration un peu sèche, ou tout au moins plus expressive que poétique, qui ne rappelle la manière du maître plus âgé, en attendant que, là encore, les sonates suivantes de Mozart nous le montrent reconquérant très vite son individualité propre.

Et c'est encore l'esprit de Haydn qui nous apparaît sans mélange dans le *presto* final, dont l'intitulé même se retrouve en tête du finale de la sonate en *fa* du vieux maître, et a été, de tout temps, une des expressions favorites de celui-ci. Deux sujets, dans ce finale, séparés par un point d'orgue à la manière de Haydn ; deux sujets d'un caractère tout rythmique, rapide et marqué, sans que nous découvrions entre l'un et l'autre ce contraste que Mozart introduit volontiers entre ses deux sujets. Il est vrai que, dans la sonate de Haydn, les deux sujets se ressemblent encore plus que dans celle de Mozart, n'étant que des variations d'une même idée : mais par leur allure, par leur caractère à la fois spirituel et prosaïque, les deux finales sont apparentés

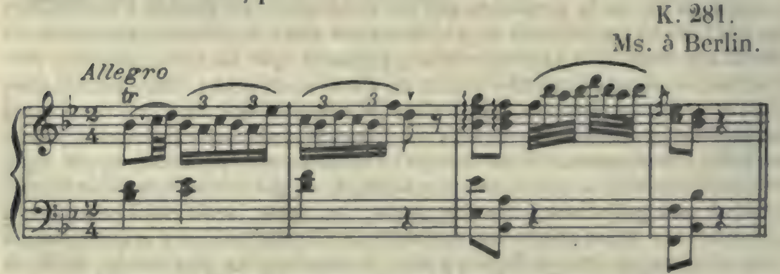
très étroitement. Dans celui de Mozart, le *développement*, toujours plus court que chez Haydn, n'est fait que d'une série de répétitions modulées du second sujet ; et la *rentrée*, ensuite, serait entièrement pareille à la première partie, si Mozart n'y allongeait de quatre mesures la ritournelle du premier sujet.

Telle est, dans son ensemble, cette intéressante sonate, intéressante surtout au point de vue historique, et par les renseignements qu'elle nous offre sur la manière dont Mozart a tout d'abord subi l'influence du nouveau style « galant » de Haydn, avant que son voyage de Munich lui révélât une forme plus brillante et plus mondaine de « galanterie ». Mais à nous placer au point de vue purement musical, il est certain que cette sonate, en raison même de la contrainte imposée à Mozart par son désir d'imiter Joseph Haydn, a toujours quelque chose d'étriqué et de prosaïque qui l'empêche de nous apporter une satisfaction entière. Aussi bien, la même apparence de contrainte se fera-t-elle sentir, plus ou moins, dans les sonates suivantes de la série ; et l'on ne peut s'empêcher de regretter que le jeune homme ne soit point resté fidèle, plutôt, aux tendances qui lui avaient inspiré naguère, dans les premiers mois de 1773, des sonates d'un métier assurément moins raffiné, mais infiniment plus riches en expression vivante comme en beauté poétique.

212. — *Salzbourg, automne de* 1774.

Sonate en si bémol, pour le clavecin.

K. 281.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante amoroso (en mi bémol). — Rondo : allegro.

Cette sonate, qui suit la précédente (avec le n° 3) dans la série des six sonates dont nous avons parlé tout à l'heure, doit avoir été écrite, évidemment, fort peu de temps après. On y retrouve la même influence de Joseph Haydn, à la fois dans l'esprit et dans les procédés, mais déjà avec deux particularités qu'il convient de signaler. D'abord, nous avons l'impression que Mozart, pour varier sa manière, imite ici de préférence certaines sonates du recueil de Haydn qui, tout en ayant été publiées à la même date, doivent pourtant avoir été écrites plus anciennement ; mais surtout, en second lieu, il n'est pas douteux que déjà l'individualité de Mozart recommence à s'affirmer, sous l'influence de Haydn, réussissant déjà à rompre les limites un peu rigides où la sonate précédente nous la montrait enfermée. La ligne mélodique

est plus étendue et plus libre, l'expression moins précise et plus poétique. L'*andante*, surtout, et plus encore le *rondo* final, attestent cette émancipation d'un génie que son admiration pour l'œuvre du maître aîné semblait avoir d'abord comme fasciné : sans compter que déjà l'emploi d'un *rondo* pour le dernier morceau signifie, lui aussi, que Mozart ne s'en tient plus à l'imitation directe de Haydn, car ce dernier, à l'époque où nous sommes arrivés, n'employait jamais pour ses finales que les formes du morceau de sonate ou de l'air varié.

Et cependant, d'autre part, l'influence de Haydn, très sensible aussi pour tout le côté « pianistique » de la sonate, a eu ici sur Mozart un effet à la fois très curieux et tout à fait exceptionnel : elle a inspiré momentanément au jeune homme l'idée de suivre le maître d'Esterhaz dans sa conception du *développement*. Comparé à l'ordinaire des *développements* de Mozart, celui du premier morceau de la présente sonate surprend par son étendue et sa portée musicale : c'est vraiment, comme chez Haydn, une grande fantaisie où reparaissent, sous des aspects nouveaux, les divers éléments qui constituaient la première partie. A quoi il convient d'ajouter que les *rentrées*, au contraire, tendent de plus en plus à se dispenser de tout changement, ce qui, chez Mozart, est toujours un trait de l'influence du nouveau goût « galant ».

Quant à la langue instrumentale, nous avons dit déjà qu'elle était très inspirée de Haydn : mais en même temps Mozart nous apparaît se convertissant de plus en plus à un idéal tout « moderne » de l'art du clavecin, ou plutôt du piano, où les deux mains cessent d'avoir un rôle équivalent, comme elles le faisaient encore dans la sonate en *ut* nº 269 et dans les variations sur le *Menuet de Fischer*, pour être employées désormais, la main droite à exposer le chant, la gauche à l'accompagner avec plus ou moins de richesse. Déjà cette distinction du travail des deux mains est ici plus marquée qu'elle ne l'a été jusqu'à présent, et presque telle que nous allons bientôt la voir devenir dans les œuvres de la pleine période « galante » de Mozart.

Le premier *allegro* comporte deux sujets, très nettement séparés, et suivis d'une petite cadence finale que l'on dirait extraite des sonates de Haydn : sans compter que cette cadence débute par un petit trait qui, lui, se retrouve presque textuellement dans la sonate en *fa* de ce maître. Quant au *développement* de ce morceau, nous avons dit déjà que Mozart lui a donné une longueur inaccoutumée, en y rappelant tour à tour, à la manière de Haydn, le premier sujet et l'une des idées mélodiques du second. Après quoi la *rentrée* reproduit exactement toute la première partie, sans l'ombre d'une idée ni d'un ornement nouveaux. Tout le morceau est d'ailleurs d'un caractère très brillant, avec de nombreuses figures d'accompagnement en triples croches, des trilles, et même un curieux effet de *ritardando* avant la ritournelle finale.

L'*andante*, sur l'autographe de Mozart, porte le qualificatif d'*andante amoroso*, qui se retrouvait également en tête d'un autre *andante*, en *fa*, commençant une sonate aujourd'hui perdue, mais signalée dans un vieux catalogue de la maison Breitkopf : ce qui porterait à supposer que cette sonate perdue (K. Anh., nº 202) doit avoir été écrite vers le même temps. En tout cas ce qualificatif est bien, lui aussi, un effet de l'influence « galante » sur Mozart, car nous verrons bientôt que

l'un des traits de la « galanterie » sera de nuancer ainsi les appellations des morceaux. Mais peut-être Mozart n'a-t-il ajouté l'épithète qu'en 1775, lorsqu'il a revu la série de ses sonates, désormais achevée.

Cet *andante*, en somme, nous offre une disposition analogue à celle du second morceau de la sonate précédente. Ici encore, le petit chant est précédé d'une sorte de prélude tout à fait distinct, et ayant bien un caractère d'introduction. Mais déjà le chant lui-même, au lieu de n'avoir qu'un seul sujet comme chez Haydn, en a deux, d'ailleurs assez courts et d'une grâce toute superficielle. Le *développement*, très court aussi, et traité à l'aide du rythme du second sujet, amène une *rentrée* complète et intégrale du prélude, à cela près que le contour de celui-ci se trouve ici chargé d'ornements nouveaux. Puis, lorsque ce prélude a été repris tout entier, le premier sujet du chant, au lieu de rentrer en *mi bémol*, comme dans la première partie, débute assez inopinément dans le ton de *la bémol* : mais cette modulation s'explique par le désir de varier un morceau qui, avec son prélude, comporte trois sujets, de manière à ce que tous les trois ne commencent pas dans le même ton. Et, sauf ces deux petits changements, la *rentrée*, ici encore, est toute pareille à la première partie.

Le finale de la sonate est intitulé *rondo*, ce qui prouve que Mozart l'a composé avant son voyage de Munich, où il va apprendre à écrire ce mot à la française : *rondeau*. Et nous ajouterons que, au point de vue historique, ce morceau est d'une importance considérable. D'abord, comme nous l'avons dit, l'idée n'en est point venue à Mozart de Haydn, qui n'avait point de *rondos* dans ses sonates de 1774, et qui d'ailleurs, les rares fois où il écrivait des *rondos*, traitait le genre d'une façon toute différente. Nous avons vu comment, durant son dernier séjour en Italie, Mozart s'était mis à terminer ses compositions par des *rondos*, conçus dans un style italien où de nombreux petits sujets se renouvelaient sans cesse autour des reprises d'un thème, un peu à la manière d'un « pot pourri » français. Puis, le séjour à Vienne et l'influence des maîtres allemands avaient, de nouveau, détourné le jeune homme de cette pratique italienne ; et l'on peut dire que, depuis son retour à Salzbourg jusqu'à la fin de 1774, plus une seule de ses œuvres ne s'était terminée par un *rondo*. Maintenant, le voici qui choisit la forme du *rondo* pour l'un au moins des finales de ses six sonates, en attendant que, bientôt, cette forme s'installe à demeure dans toutes ses œuvres. Et non seulement cette réapparition du *rondo* constitue déjà, en soi, comme une annonce de la réforme que nous allons voir s'accomplir dès les mois suivants : la coupe même adoptée par Mozart peut être considérée comme intermédiaire entre sa façon précédente de concevoir le *rondo* et celle qu'il reprendra tout à l'heure, sous l'influence directe du style français.

La coupe adoptée ici par Mozart se retrouvait déjà, il est vrai, dans un ou deux *rondos* écrits par lui à Vienne en 1773. Elle consiste, d'abord, à se choisir un thème déjà plus long que ceux des *rondos* italiens, avec une sorte de ritournelle formant comme une seconde phrase, et qui n'est reprise qu'à la fin du morceau. En outre, Mozart, après l'intermède mineur, amène bien encore un nouvel intermède : mais, ensuite, il reprend à la fois son thème complet et le premier intermède qui
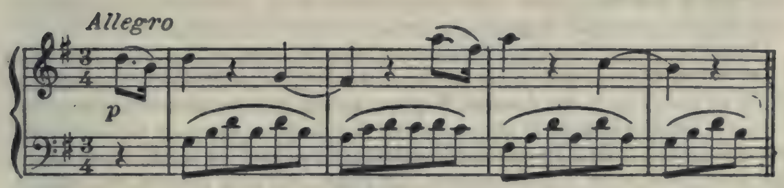
l'avait suivi : de sorte que nous avons déjà là une véritable coupe de *rondeau*, à la manière de Chrétien Bach et des Français, avec la différence que l'intermède mineur est plus court, et ne constitue pas une espèce de pendant à la première partie du morceau, — l'équivalent d'un trio par rapport au menuet précédent.

Ajoutons que ce *rondo* final de la sonate est d'un style très brillant et presque concertant, avec même une petite « cadence *ad libitum* » précédant l'une des reprises du thème. Sûrement, Mozart doit avoir eu sous les yeux, comme modèle, un *rondo* d'un maître plus « galant » que Joseph Haydn : encore que l'influence de ce dernier se reconnaisse dans l'emploi d'un procédé qui lui est familier, et qui consiste à faire dessiner tour à tour un même chant par les deux mains, sous l'accompagnement continu d'un trille passant également d'une main à l'autre.

213. — *Salzbourg, automne de* 1774.

Sonate en sol, pour le clavecin.

K. 283.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante (en ut). — Presto.

Cette sonate, classée la cinquième dans la série où figuraient les deux précédentes, a sûrement été composée dans le même temps, et sous la même influence directe des sonates de Joseph Haydn. Mais nous croirions volontiers que Mozart l'a écrite avant les deux autres, car on y reconnaît encore des traits que l'influence de Haydn a fait disparaître entièrement des nos 211 et 212 : en particulier, l'affectation des *développements*, — ou du moins de l'un d'eux, — à des idées toutes nouvelles ; comme aussi l'addition, à l'*andante* ainsi qu'au finale, de petites *codas*, bien petites et insignifiantes à coup sûr, mais dont la seule présence suffit à distinguer ces morceaux de ceux qui sont nés immédiatement sous l'action de Joseph Haydn. D'autre part, la sonate est d'une allure moins « pianistique » que la précédente ; et l'on dirait que le jeune Mozart y a été excité, par l'exemple de Haydn, à des essais d'élaboration thématique dont aucune trace ne surviendra plus dans les œuvres suivantes, — ce qui ne l'empêche pas, d'ailleurs, de donner ici libre cours, et bien plus complaisamment que Joseph Haydn, à son goût natif de modulations chromatiques.

Le premier morceau est fait de deux sujets très distincts, chacun accompagné de sa ritournelle, et aboutissant à une petite cadence finale qui, cette fois encore, sort en droite ligne des sonates de Haydn. Vient ensuite un petit *développement* tout nouveau, conçu en forme de

transition pour amener la *rentrée*. Celle-ci, dès la quatrième mesure, se trouve variée par une répétition du premier sujet en mineur ; et il est curieux de voir que, suivant l'habitude de Haydn, Mozart, après cette reprise en mineur, supprime un assez long passage qui, dans la première partie, formait comme la réponse du premier sujet.

L'*andante*, tout de même que ceux des nos 211 et 212, nous offre d'abord un petit prélude, suivi d'un chant en deux parties ; et ici encore, tout comme dans l'*andante* du n° 212, Mozart, après la *rentree* du prélude, tâche à varier l'harmonie du morceau en reprenant dans un autre ton le début du chant qui, tout à l'heure, commençait dans le même ton que le prélude qui le précédait. La *rentrée* est d'ailleurs absolument pareille à la première partie, sauf ce petit changement dans la modulation : mais il faut noter que Mozart, avant cette *rentrée*, nous a donné un *développement* d'une longueur inaccoutumée chez lui, un vrai *développement* à la manière de Haydn, avec un court travail thématique sur le rythme du prélude, une imitation en contrepoint partagée entre les deux mains, et même ce petit procédé caractéristique de Haydn qui porte le nom de « fausse rentrée ». Enfin, nous avons noté déjà la présence, après la *rentrée*, de nouvelles barres de reprise, et suivies d'une *coda* nouvelle de deux mesures, où se trouve très ingénieusement rappelé le rythme initial du prélude.

Quant au *presto* final, traité en morceau de sonate, il porte, à un plus haut degré encore que celui de la sonate en *fa* (n° 211), l'empreinte du style et de l'esprit de Joseph Haydn. Il est fait de deux longs sujets, tout rythmiques, dont le second nous fait voir un curieux travail d'élaboration, tout semé de chromatismes et de passages en dialogue entre les deux mains. Le *développement*, lui aussi, est très long et manifestement inspiré de Haydn. Mozart y entremêle à des rythmes nouveaux d'incessants rappels des idées précédentes ; et non seulement nous avons ici l'impression qu'il conçoit son *développement*, de même que Haydn, à la façon d'une véritable seconde partie du morceau, mais ce caractère indépendant nous est encore affirmé par le long silence de près de deux mesures qui sépare du *développement* la *rentrée* de la première partie. Il est vrai que cette rentrée, ensuite, s'accomplit sans l'ombre d'un changement, jusqu'à deux accords finals au-dessus desquels Mozart a pris la peine d'inscrire le mot *coda*.

214. — *Salzbourg, automne de* 1774.

Allegro, premier morceau d'une sonate en sol mineur, pour le clavecin.

K. 312.
Ms. dans une collection allemande.



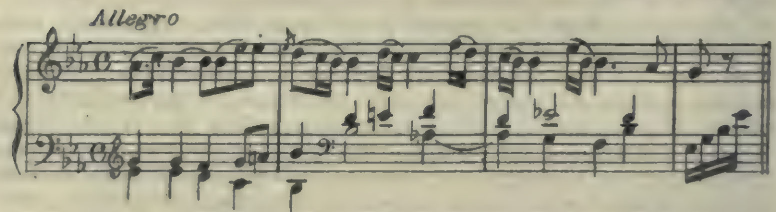
La date de la composition de ce morceau ne nous est point connue documentairement : mais la ressemblance de son esprit et de son style avec ceux des sonates précédentes nous autorise à affirmer en toute certitude que le morceau doit avoir été écrit dans le même temps, et sous la même influence de Joseph Haydn. D'une expression très pathétique, et entièrement conforme à la signification ordinaire du ton de *sol mineur* chez Mozart, le présent *allegro* nous offre, notamment, cette particularité que la rentrée n'y est, pour ainsi dire, pas du tout variée, et se borne à reproduire la première partie avec le seul changement de la transposition de toutes les idées en mineur : particularité qui, comme nous l'avons vu déjà, ne se rencontre chez Mozart que durant la période comprise entre l'automne de 1774 et la fin de l'année suivante. D'autre part, le manuscrit du morceau, qui nous est connu, atteste que c'est bien Mozart qui l'a achevé de cette façon. C'est donc, sans aucun doute, pendant la présente période que le morceau a été écrit ; et tout porte à croire que le jeune homme l'aura destiné à former le début de l'une des sonates dont il rêvait, peut-être, de produire une série afin de pouvoir la jouer à Munich. Aussi bien l'usage était-il d'introduire toujours, dans les séries, au moins une œuvre en mineur ; et Mozart lui-même n'y a manqué que très rarement. Nous croirions volontiers que, vers octobre ou novembre 1774, il aura ainsi commencé une sonate en mineur qu'il n'aura pas eu le temps d'achever avant son départ pour Munich ; et qu'ensuite, son goût ayant changé, il aura préféré varier sa série en composant une autre sonate d'un caractère plus « galant ».

En tout cas, le style de ce morceau nous ramène tout à fait aux procédés que nous a fait voir la sonate en *fa* nº 211. Nous y retrouvons jusqu'à ces longs passages dont nous avons dit qu'on les croirait écrits pour accompagner un chant de violon. Même emploi de triolets à la main droite pendant que la main gauche dessine des croches en *tempo rubato ;* même addition, aux deux sujets principaux, d'un troisième petit sujet formant cadence finale. D'autre part, il est curieux d'observer que Mozart, ici comme dans sa symphonie en *sol mineur* et dans tous ses morceaux du même ton, enchaîne le *développement* avec la première partie, au moyen de modulations expressives. Quant au *développement* lui-même, il est relativement très long, comme souvent dans cette série produite sous l'influence de Haydn, et Mozart y fait reparaître plusieurs des éléments mélodiques de la première partie. Enfin nous avons dit déjà que la *rentrée* se bornait à transporter en mineur tout le contenu de cette première partie : à peine pourrait-on y signaler comme nouvelle une modulation amenant la ritournelle du premier sujet.

215. — *Salzbourg, en* 1773 *et dans les derniers mois de* 1774.

Sonate en mi bémol, pour clavecin.

K. 282.
Ms. à Berlin.



Adagio. — Menuetto I (en si bémol) et menuetto II. — Allegro.

Cette sonate est la quatrième de la série à laquelle appartiennent les sonates précédentes, et dont nous avons dit que Mozart doit l'avoir composée afin de pouvoir jouer bientôt, à Munich, des sonates déjà conçues dans le nouveau style « galant ». Mais il suffit de considérer la disposition des morceaux, dans cette sonate en *mi bémol*, pour découvrir que c'est là une coupe de sonate qui n'a rien de commun avec celle des numéros précédents, et qui rappelle tout à fait, au contraire, les sonates « romantiques » composées au début de 1773. Cet *adagio* qui ouvre la sonate, nous l'avons vu commencer, presque invariablement, les sonates de la série de 1773 ; et plus encore, peut-être, retrouvons-nous la forme de ces anciennes sonates dans la manière de placer le double menuet au milieu de la sonate, le substituant à l'*andante* habituel, et choisissant pour lui, comme d'ordinaire pour l'*andante*, un autre ton que pour le premier morceau. Et ce n'est pas tout : non seulement la vieille désignation de *menuetto II* rattache notre sonate au passé de Mozart, mais nous retrouvons un souvenir du style des sonates italiennes jusque dans la longueur anormale de ce second menuet, tout de même que dans la façon d'opérer, aussitôt après les deux barres, et dans un autre ton, la *rentrée* du premier sujet de l'*adagio* initial. Il est bien vrai que Joseph Haydn, dans l'*adagio* de sa sonate en *fa* de 1774, que nous avons vu imitée par Mozart, s'est permis de recourir, par exception, à la même coupe archaïque, supprimant tout à fait le *développement*, pour lui substituer, aussitôt après les deux barres, une sorte de paraphrase du prélude qui précédait son chant dans la première partie : mais nous connaissons désormais suffisamment le caractère de Mozart pour savoir à quel point les « exceptions » de ce genre lui répugnaient ; et, d'ailleurs, il nous l'a prouvé dans l'*adagio* de sa propre sonate en *fa*, où, tout en s'inspirant pour le reste de l'*adagio* de Haydn, il a eu soin d'introduire après les deux barres un *développement* régulier, suivi d'une *rentrée* du prélude de son chant. Si donc notre *adagio* en *mi bémol* est traité comme l'étaient parfois ceux des sonates italiennes de 1773, nous avons le droit d'en conclure que cet *adagio* est un morceau contemporain de ces sonates, ou, en tout cas, écrit bien avant les autres sonates de la série de 1774.

Oui, il est pour nous à peu près certain que l'*adagio* et le double menuet de la présente sonate sont des morceaux de date plus ancienne, composés naguère en Italie ou dès le retour du dernier voyage de Milan, et que Mozart, à la fin de 1774, aura transcrits en les remaniant plus ou moins, afin de compléter au plus vite la série qu'il désirait emporter à Munich. Et quant au finale qui s'ajoute à ces deux morceaux, pour celui-là il n'est point douteux que Mozart l'aura écrit vers la fin de 1774, peut-être en remplacement d'un autre finale qu'il jugeait vieilli, et certainement sous l'influence immédiate du style des sonates nouvelles de Joseph Haydn.

Le premier morceau, tout en ayant la même coupe que les *adagios* qui ouvraient la plupart des sonates italiennes, est cependant d'un esprit et d'un style beaucoup plus allemands, — ce qui nous porterait à croire plutôt que Mozart l'a composé après son retour à Salzbourg, durant la curieuse réaction de bonhomie salzbourgeoise que nous a fait voir chez lui ce printemps de 1773. Le morceau est fait de deux sujets distincts, mais non pas opposés, et ayant tous deux une expression mêlée de douceur et d'insignifiance. Tout au plus la manière dont Mozart varie et étend son premier sujet, après les deux barres, nous rappelle-t-elle un peu les élans romantiques de la période italienne. Le second sujet, lui, est repris sans aucun changement jusqu'à une belle *coda* (ainsi appelée) de trois mesures qui, d'ailleurs, pourrait bien n'appartenir qu'à la révision de 1774. Car nous devons ajouter que Mozart, en recopiant son *adagio* de l'année précédente, aura fort bien pu y apporter maints changements d' « écriture » ; et nous croirions volontiers, notamment, que la manière dont l'accompagnement se trouve modulé de proche en proche, dans le premier sujet, a bien des chances de ne dater que de la fin de 1774.

Les deux menuets, pareillement, auront été composés en 1773, et sans doute un peu remaniés en 1774. A la rédaction primitive appartiennent leur allure toute chantante, semblable à celle des menuets italiens de naguère, la longueur singulière du second menuet, et cette notation très abondante de petits *p* et de petits *f* qui nous apporte ici un souvenir inattendu du style romantique de Mozart en 1773. D'autre part, les deux menuets reprennent, tout entière, la première partie après la seconde : ce qui, une fois de plus, semble dénoter l'origine allemande de ce vieux fragment de sonate. Et pour ce qui est du remaniement de 1774, nous serions tentés de croire que c'est seulement alors que Mozart se sera avisé, dans le premier menuet, de transporter à la main gauche la reprise du chant du premier sujet. Les deux menuets sont d'ailleurs charmants, le premier avec des modulations encore très expressives, le second, en *mi bémol*, avec une grâce limpide bien différente du caractère habituel des *trios* de menuets dans l'œuvre de Mozart à l'époque de sa vie où nous sommes arrivés.

L'*allegro* final, lui, comme nous l'avons dit, ne peut dater que de la fin de 1774. L'imitation de Joseph Haydn y est même, peut-être, poussée plus loin encore que dans les deux finales de sonates en *fa* et en *sol* (nos 211 et 213). Allure rythmée et légère des deux sujets, traitement éga des deux mains, affectation du *développement* à élaborer (ou du moins là varier) les sujets précédents : tout cela porte à tel point la marque du

style de Haydn que nous aurions l'impression d'entendre un finale de ce maître, si le jeune Mozart, malheureusement, ne venait nous rappeler ses dispositions personnelles de la fin de 1774 en s'abstenant de changer une seule note à la *rentrée* de sa première partie, — exception faite, pourtant, de trois mesures nouvelles ajoutées à la fin.

216. — *Salzbourg et Munich, entre octobre* 1774 *et le* 13 *janvier* 1775.

La finta Giardiniera, opera buffa en trois actes, pour trois soprani, un contralto (castrat), deux ténors et une basse, avec accompagnement d'orchestre, sur un livret qui avait été écrit à Rome en 1774 pour un opéra bouffe de Pasquale Anfossi.

K. 196.
Ms. des actes II et III à Berlin.

Ouverture (*voir le n° 216*).

Acte I. — I. Introduction : quintette en *ré : Che lieto giorno : allegro moderato.* Serpetta et Sandrina (soprano), Ramiro (contralto), le Podestat (ténor) et Nardo (basse). — II. Air de Ramiro en *fa : Se l'augellin sen fugge : allegro.* — III. Air du Podesta : *Dentro il suo petto* (perdu). — IV. Air de Sandrina en *si bémol : Noi donne poverine : grazioso et allegro.* — V. Air de Nardo en *sol : A forza di martelli : allegro.* — VI. Air du Contino Belfiore (ténor) en *mi bémol : Che bella, che leggiadria : andante maestoso.* — VII. Air d'Arminda (soprano) en *la : Si promette facilmente : allegro.* — VIII. Air du Contino en *ut : Da Scirocco a Tramontana : andante maestoso.* — IX. Ariette en duo de Serpetta et Nardo en *fa : Un marito, oh Dio : grazioso.* — X. Air de Serpetta en *la : Appena mi vedon : allegro et andante.* — XI. Air de Sandrina en *ut : Geme la tortorella : andantino.* — XII. Finale pour les sept personnages : *Numi, che incanto : allegro.*

Acte II. — XIII. Air d'Arminda en *sol mineur : Vorrei punirti : allegro agitato.* — XIV. Air de Nardo en *la : Con un vezzo : andantino grazioso.* — XV. Air du Contino en *fa : Care pupille : andante et allegro.* — XVI. Air de Sandrina en *la : Una voce sento al core : grazioso et allegro.* — XVII. Air du Podestat en *sol : Una Damina, una Nipote? Allegro.* — XVIII. Air de Ramiro en *si bémol : Dolce d'amore campagna : larghetto.* — XIX. Air du Contino en *mi bémol : Gia divento freddo : tempo di menuetto.* — XX. Air de Serpetta en *sol : Chi vuol godere il mondo : andantino grazioso et allegro.* — XXI. Air de Sandrina en *ut mineur : Crudeli, oh! Dio : allegro agitato.* — XXII. Cavatine de Sandrina en *la mineur* : *Ah dal pianto : allegro agitato.* XXIII. — Finale pour tous les personnages en *mi bémol : Fra quest'ombra : andante sostenuto, allegretto, andantino et allegro.*

Acte III. — XXIV. Air de Nardo et duo du Contino et Sandrina en *mi bémol : Mirate che contrasto : allegro.* — XXV. Air du Podestat en *ut : Mio Padrone, io dir voleva : allegro.* — XXVI. Air de Ramiro en *ut* mineur : *Va pure ad altri in bracci : allegro agitato.* — XXVII. Récitatif et duo de Sandrina et le Contino. Récitatif : *Dove mai son?* (perdu). Duo en *si bémol : Tu mi lasci : adagio, andantino et allegro.* — XXVIII. Finale pour tous les personnages, en *ré : Viva pur la Giardiniera! molto allegro.*

Avant de commencer l'étude de cet opéra bouffe, nous devons faire une observation très importante. En réalité, la partition de la *Finta*

Giardiniera, telle que nous la connaissons, diffère sensiblement de la partition originale écrite par Mozart. Celui-ci, en 1779 ou 1780, a eu l'idée de transformer son opéra bouffe italien en une opérette allemande, qu'il s'en est fait traduire le livret (et non point par Schachtner, comme on l'a pensé, mais par quelqu'un de beaucoup plus intelligent et expérimenté, car la traduction est à la fois très fidèle et très agréable), et qu'il a inscrit les nouvelles paroles allemandes sur sa partition de 1774. Mais cette révision n'a pas porté seulement sur le texte ; et nous savons encore, de façon certaine, que Mozart a substitué un air nouveau à l'air primitif du Podesta, nº 3, et qu'il a refait les deux grands récitatifs accompagnés des nºs 19 et 27. Or il est impossible que, à cette occasion, le jeune homme n'ait pas aussi introduit toute sorte de corrections de détail dans le reste de sa partition. Il a dû, notamment, renforcer et varier beaucoup l'orchestre ; il a dû pratiquer, dans l'ancienne partition, de nombreuses coupures ; son troisième acte, notamment, tel que nous le connaissons, doit avoir subi un travail considérable d'abréviation et de remise au point. Et ce n'est pas tout : en 1789, une représentation de l'opérette allemande de Mozart a eu lieu à Francfort : il n'est pas possible, non plus, qu'elle ait eu lieu sans une nouvelle révision de Mozart, dont les idées et le style avaient alors bien changé de ce qu'ils étaient non seulement en 1774, mais aussi en 1780. De telle sorte que la partition qui nous est parvenue, suivant toute vraisemblance, porte les traces de deux révisions successives : et par là s'explique l'étrange inégalité de style que nous offre cette partition, où des airs très simples, encore directement inspirés du vieil opéra bouffe italien, voisinent avec d'autres airs que l'on dirait contemporains des *Noces de Figaro* ou de *Cosi fan tutte*. C'est dire que notre analyse de la musique originale de la *Finta Giardiniera* ne pourra être faite que sous d'expresses réserves, et que nous aurons le devoir de nous attacher surtout à celles des parties de l'opéra bouffe qui appartiennent manifestement à la rédaction primitive.

Aussi bien avons-nous un moyen de reconnaître et de distinguer ces parties, en comparant la partition de Mozart avec celle d'Anfossi, qui lui a servi de point de départ et, forcément, de modèle. Plus un air de Mozart nous paraîtra voisin d'un air d'Anfossi, plus nous serons autorisés à affirmer que nous sommes là en présence de la version de 1774.

C'est en effet pendant le carnaval de cette même année 1774 que Pasquale Anfossi a fait représenter à Rome, au théâtre des Dames, où il avait été chargé de l'*opera buffa* annuel, une *Finta Giardiniera* qui avait eu aussitôt un succès énorme, et dont la renommée s'était répandue dans l'Europe entière. Dès 1775, l'œuvre d'Anfossi était jouée à Vienne; à Paris, en 1778, pendant le séjour de Mozart, elle allait devenir l'opéra italien à la mode. Et ainsi, lorsque la direction du théâtre de Munich, durant l'été de 1774, résolut de confier à Mozart la composition de l'opéra bouffe pour le carnaval de 1775, c'est le livret de l'opéra nouveau d'Anfossi qu'elle lui donna à mettre en musique, tel qu'il se trouvait écrit dans la partition, manuscrite ou déjà imprimée, de l'œuvre italienne. Comme pour tous ceux de ses poèmes d'opéra qui n'ont pas été faits expressément pour lui, pour la *Betulia liberata*, le *Sogno di Scipione*, le *Re Pastore*, Mozart, en transcrivant les paroles, a eu sous les

yeux la musique adaptée à ces paroles par ses devanciers ; et tandis que, pour ces autres poèmes, la musique qu'il avait sous les yeux, écrite par des maîtres de la génération précédente, était déjà d'un style un peu démodé, celle d'Anfossi était toute fraîche, répondant à la plus récente évolution du goût italien, ce qui ne pouvait manquer de rendre encore plus fatale, chez Mozart, la suggestion de cette musique, la nécessité de la connaître, d'en tenir compte, de partir d'elle au moins autant que du livret lui-même. Et en effet, si nous mettons en regard les deux partitions, nous verrons que celle de Mozart est comme une contre-partie de celle d'Anfossi. Non seulement la division des airs et des scènes est toute pareille dans les deux opéras, non seulement la plupart des airs et des scènes ont le même mouvement, les mêmes figures imitatives dans le chant et l'orchestre, des cadences aux mêmes endroits, et maintes autres similitudes dans la forme ; non seulement, comme nous allons le voir, c'est à Anfossi que Mozart a emprunté la coupe de ses airs : mais, deux fois au moins sur trois, nous avons l'impression que la musique de Mozart est, en quelque sorte, une adaptation ou une transfiguration de celle d'Anfossi. Il serait absolument impossible de la comprendre, d'en saisir à la fois la signification et l'originalité, si, de page en page, on ne faisait point la démarcation de ce qui y vient du modèle italien et de ce qui appartient en propre au génie de Mozart.

Considérons d'abord la coupe des airs, et voyons quelle a été sur Mozart, à ce point de vue, l'influence d'Anfossi. Celui-ci, élève de Piccinni, se donnait volontiers les allures d'un novateur. Dans sa *Finta Giardiniera*, notamment, il avait visé à traiter l'opéra bouffe d'une façon plus libre et plus populaire que ne l'avait fait son maître dans sa fameuse *Buona Figliuola*. Il avait tâché à varier la coupe des airs, en même temps qu'à rendre ceux-ci plus parlants et plus comiques. A côté des types d'airs traditionnels de l'opéra bouffe italien, l'air à couplets et l'air à reprise variée, il avait introduit dans sa partition un type nouveau, ou plutôt qui, pratiqué depuis longtemps, ne l'avait été jusque-là que d'une façon épisodique et accidentelle : c'était un air divisé en deux parties distinctes, dans le même ton, mais d'un rythme, d'un mouvement, et d'un caractère différents. Les deux parties étaient juxtaposées, sans aucune reprise de la première, même à l'orchestre, après la seconde, formant ainsi comme un groupe de deux airs : encore que le second fût généralement plus court, plus déclamé, et évidemment issu de ce que nous avons vu qu'était la seconde partie dans le grand air d'opéra. Il y a, dans la partition d'Anfossi, trois airs de ce genre : les n°s 8, 15 et 16 ; et ils sont parmi les plus importants de la partition italienne. Cependant c'est encore l'air à reprise variée qui domine, de beaucoup, et souvent aussi Anfossi, pour ses airs particulièrement tendres, ou encore comiques, emploie la coupe de la *cavatine* ou de l'air à couplets. Mais Mozart, dès qu'il a connu cette coupe de l'air en deux parties que nous venons de décrire, s'est empressé d'en faire usage, et bien plus abondamment que son modèle italien. Aussi bien était-ce une coupe qui ne pouvait manquer de lui plaire, car cet emploi d'une seconde partie répondait à son goût de variété musicale, en même temps qu'il lui permettait de terminer ses airs par une sorte de finale, comme il les pratiquait dans sa musique d'instruments, un morceau

plus vif, plus brillant, laissant à l'auditeur une impression plus marquée. Et, du reste, cette forme d'air avait encore un autre titre à la sympathie de Mozart : car c'était, comme nous l'avons vu à propos de *Bastien et Bastienne*, une forme essentiellement allemande, employée depuis longtemps par Hiller et les compositeurs viennois. Ainsi s'explique que, sur les 23 airs et petits ensembles de sa *Finta Giardiniera*, la catégorie la plus nombreuse contienne des airs de ce type nouveau, en deux parties tout à fait distinctes, la seconde constituant comme un finale après l'élaboration musicale des strophes ou couplets de la première. C'est la coupe que nous présentent, dans l'opéra bouffe de Mozart, les deux airs de Sandrina n°s 4 et 16, les deux airs de Serpetta n°s 10 et 20, l'air de Nardo n° 5, l'air de Belfiore n° 15, l'air du Podestat n° 25, et l'ariette en duo, pour Serpetta et Nardo, n° 9. A ces huit airs en deux parties s'opposent sept airs à couplets : les airs de Belfiore n°s 6 et 8, les airs de Sandrina n°s 11, 21, et 22, l'air du Podesta n° 17, et le duo de Sandrina et Belfiore qui fait suite à l'air de Nardo n° 24. Le reste des airs, sauf les n°s 19 et 24, est dans la coupe du petit air d'opéra, avec partie intermédiaire non répétée, et reprise variée. Ce sont les trois airs de Ramiro n°s 2, 18 et 26, les deux airs d'Arminda n°s 7 et 13, et l'air de Nardo n° 14 ; et il faut remarquer, à ce propos, que les deux rôles de Ramiro et d'Arminda, fort peu importants pour l'action de la pièce, étaient destinés à des chanteurs d'opéra professionnels, ce qui explique que Mozart, dans les airs qu'il leur a attribués, ait employé une coupe qui leur était familière, de même qu'il l'a fait jadis, dans son opéra bouffe de 1768, pour le chanteur chargé du rôle de Fracasso. Quant aux deux airs de Belfiore n° 19 et de Nardo n° 24, ils sont d'une coupe libre, qui résulte peut-être, simplement, de suppressions faites par Mozart, en 1780, dans sa partition originale de 1774.

Un des traits les plus frappants, dans les airs d'Anfossi, est que les reprises, en général, y sont assez peu variées. Elles le sont aussi assez peu, en général, chez Mozart ; et c'est là une particularité d'autant plus intéressante que, comme nous allons le voir, Mozart a rapporté de son voyage de Munich, au début de 1775, l'habitude de ne plus varier, ou presque plus, ses reprises dans les œuvres de musique instrumentale qu'il allait composer. Par contre, Anfossi, dans ses airs à reprise variée, séparait très nettement de la partie principale des airs la partie intermédiaire non répétée, dont il faisait comme un air nouveau, encadré dans un autre : par où il se rattachait encore à la tradition italienne de ses prédécesseurs; et Mozart, en vérité, a suivi son exemple dans quelques-uns de ses airs, notamment dans les trois airs de Ramiro n° 2, 18, et 26; mais, les autres fois, entraîné par sa passion de musique instrumentale, il a traité la seconde partie de ses airs en *développement*, sur l'un ou l'autre des sujets de la première partie, comme s'il avait à écrire un morceau de sonate, au lieu d'un air. Ses six airs à reprise variée sont, d'ailleurs, ceux où il se rapproche le plus d'Anfossi et du style italien de l'opéra bouffe. Les plus intéressants sont l'air d'Arminda n° 13, *allegro agitato* en *sol mineur*, où se retrouvent les rythmes et les modulations qui caractérisent toujours ce ton chez Mozart, et le dernier air de Ramiro, en *ut mineur*, dont la

partie intermédiaire est toute pleine de modulations expressives, et souvent très hardies.

Parmi les airs à couplets, la première place revient incontestablement aux trois airs de Sandrina nos 11, 21, et 22. Le n° 11 est une ariette en deux couplets, où Sandrina se compare à une tourterelle plaintive, et où l'orchestre, comme chez Anfossi, tâche à imiter le roucoulement de la tourterelle. Mais le chant, chez Mozart, est d'une douceur et d'une grâce exquises, jusqu'à la longue *strette* finale, toute en cadences doublées par l'orchestre. Les deux airs 21 et 22 s'enchaînent l'un à l'autre, toujours comme chez Anfossi. L'air n° 21, *allegro agitato* en *ut mineur*, est un *arioso* en deux strophes, avec un dessin continu d'accompagnement qui se retrouve jusque sous le récitatif reliant cet air à la *cavatine* suivante ; et celle-ci, en *la mineur*, reprend le même mouvement d'*allegro agitato*, mais avec un chant d'une expression toute différente, traduisant l'accablement de la douleur après son agitation, et tout coupé de soupirs, conformément aux exigences des paroles. Inutile d'ajouter que les mêmes soupirs se trouvent dans l'*arioso* mis en cet endroit par Anfossi.

Quant aux airs de la coupe nouvelle que nous avons décrite, en deux parties juxtaposées, sans reprise de la première, Mozart, le plus souvent, donne à cette première partie la forme de l'air à couplets. Ainsi dans l'air de Sandrina n° 4, la première partie de l'air est une *cavatine* en trois couplets ; l'air charmant de Serpetta n° 20 consiste d'abord en une ariette de deux couplets : puis vient un *allegro* nouveau, en manière de strette. L'air de Sandrina n° 16 a pour première partie un *rondeau*, où un thème est repris trois fois, sans aucun changement, et avec deux intermèdes entre ses trois reprises ; après quoi la seconde partie de l'air est une *strette* à cadences. Très curieux est le dernier air du Podestat n° 25, à supposer toutefois que nous le possédions sous sa forme originale de 1774. Sur un accompagnement très libre et très travaillé, il nous offre d'abord deux couplets, dont le second est varié et étendu avec un art merveilleux, et prépare excellemment la seconde partie de l'air, un long *presto* d'un rythme très expressif, qui achève de donner à cet air une ressemblance saisissante avec un des airs les plus célèbres de Figaro, dans les *Noces de Figaro*.

L'accompagnement, dans ceux des airs qui nous sont parvenus sans trop de modifications, est en général assez simple, et se borne à doubler le chant ou à le guider discrètement, ainsi que nous avons vu que c'était l'usage dans les opéras bouffes, où les interprètes des rôles étaient des acteurs plutôt que d'habiles chanteurs, et tenaient en outre à ce que l'on entendît bien les paroles de leurs airs. Seuls les airs du castrat chargé du rôle de Ramiro, ceux d'Arminda, et parfois ceux de Sandrina ont un accompagnement plus fourni, indépendant du chant. Quant à celui-ci, on y sent que Mozart a voulu se conformer de son mieux aux habitudes de l'opéra bouffe italien ; les cadences y sont nombreuses et souvent même assez brillantes, presque toujours placées aux mêmes endroits que chez Anfossi ; la déclamation italienne est, en somme, très suffisamment respectée, et les airs perdent beaucoup de leur signification à être transportés sur des paroles allemandes. Mais, avec tout cela, le chant des airs de Mozart a toujours quelque chose de

purement musical qui le distingue du chant italien : la manière dont les cadences y sont doublées par l'orchestre, la fréquence et la difficulté des modulations, tout cela nous donne toujours l'impression que Mozart n'écrit pas expressément pour la voix, mais pour un instrument pareil aux autres, qu'il traite ses airs comme des concertos. Sous ce rapport, son opéra bouffe est incontestablement inférieur à celui d'Anfossi.

Il lui est inférieur, également, au point de vue de sa conformité aux exigences traditionnelles et naturelles du genre de l'opéra bouffe. Les airs d'Anfossi ont toujours quelque chose de simple, de facile, de coulant, une réserve dans l'expression et dans la musique, qui s'adaptent au caractère tout superficiel de l'action et des sentiments. La musique d'Anfossi est le fait d'un homme qui ne songe qu'à s'amuser et à amuser ses auditeurs. Rien de tel chez Mozart. Jusque dans ses airs proprement comiques, — et leur nombre est assez restreint, — le jeune homme ne se résigne pas à suivre simplement les paroles, à se faire l'assistant de l'amuseur qu'est le poète de la pièce. Il entend rester musicien toujours et partout, et que notre amusement ne soit dû qu'à lui, à l'invention imprévue et comique de ses rythmes ou de sa mélodie. A cela il réussit quelquefois, notamment dans certains couplets de Nardo ou de Serpetta qui joignent à leur éminente valeur musicale un entrain admirable, mais peut-être plus puissant et plus passionné que ne le demandent les situations. D'autres fois, il échoue, à force de génie musical : et ses airs bouffes de Belfiore ou du Podestat sont d'un art si savant, d'une élaboration si ingénieuse et si subtile, que la drôlerie de leurs paroles, sous cette enveloppe poétique, échoue forcément à nous égayer. Mais c'est bien pis encore dès que les situations ou les paroles permettent au musicien de traduire des sentiments tendres ou mélancoliques. Là, Mozart s'écarte entièrement de son modèle Anfossi, et des convenances de l'opéra bouffe. La moindre nuance de tristesse ou d'amour exalte son imagination de jeune poète amoureux au point qu'il traite ses airs en *ariosos* ou en *cavatines* d'*opera seria*, avec un emploi continu de tons mineurs, et, dans l'expression, une intensité lyrique ou pathétique qui nous toucherait plus profondément si nous pouvions oublier qu'il s'agit de fantoches de carnaval, bien incapables de ressentir les profondes émotions que leur prête un musicien de génie. Ainsi, pour nous en tenir à ce seul exemple, l'ensemble que forment, avec leurs récitatifs, les deux airs de Sandrina nos 21 et 22, aura sa contre-partie, tout à fait pareille, dans une des scènes les plus tragiques que nous ayons de Mozart, une scène de l'opéra d'*Andromède*, composé en 1777 pour Mme Duschek : et peut-être même cette scène ne sera-t-elle pas d'une douleur aussi profonde ni aussi pathétique que les deux airs chantés, dans la *Finta Giardiniera*, par une jeune fille que nous venons de voir et que nous allons voir tout à l'heure fredonnant des ariettes, — sans compter que cet accès de douleur résulte, chez elle, d'un imbroglio que le livret n'a inventé que pour nous faire rire, et qui d'ailleurs est si stupide que c'est à grand peine que nous pouvons le comprendre.

Au point de vue purement musical, Mozart reprend sur Anfossi une supériorité indiscutable. Non pas que la langue musicale de ses airs soit d'une qualité beaucoup plus haute : en fait, c'est une langue assez

facile, visant surtout à l'agrément extérieur, et bien différente de celle que le jeune homme nous a fait voir dans toute sa musique instrumentale et vocale depuis 1772. Le contrepoint, l'élaboration thématique des sujets, même sous sa forme élémentaire de la variation, tout cela est absent des airs de la *Finta Giardiniera* : et non seulement parce que le genre de l'opéra bouffe ne s'y prête point, mais parce que le jeune homme vient de subir une nouvelle crise, et de se laisser gagner entièrement, au moins pour quelque temps, par le goût de la musique à la mode, toute concertante, brillante, et la plus opposée possible aussi bien à l'esprit allemand qu'au vieux style classique.

La *Finta Giardiniera* marque, dans l'histoire de l'œuvre de Mozart, le début d'une période qui va durer, à travers toutes sortes de transformations de détail, jusque vers l'année 1780, et qui pourrait être appelée sa période de *galanterie*, de concession plus ou moins complète à la mode du temps. Mais cette concession n'empêche point Mozart de rester à la fois le musicien et le poète qu'il a toujours été ; et si la musique de ses airs, dans la *Finta Giardiniera*, n'est ni aussi originale ni aussi travaillée que, par exemple, dans ses deux messes de 1774, elle n'en est pas moins une musique de poète, qui revêt tout ce qu'elle touche de charme et de beauté. Rien de plus instructif, sous ce rapport, que de comparer certains airs de l'opéra bouffe de Mozart avec les airs correspondants d'Anfossi : par exemple l'air de Ramiro n° 2, ou celui de Serpetta n° 20. Le rythme, dans les deux partitions, est tout pareil, le *schéma* du dessin musical est évidemment le même : mais sans cesse Mozart, par toutes sortes de menues altérations inconscientes, et à peine sensibles, relève, embellit, transfigure la mélodie d'Anfossi, au point que celle-ci, en comparaison de la sienne, nous apparaît comme un squelette sans vie, une première esquisse attendant de recevoir l'ornementation qui la fera entrer dans le domaine propre de la musique. Voix et orchestre, on a l'impression que tout parle, et souvent très agréablement ou très spirituellement, chez Anfossi, mais que, chez Mozart, tout chante. Et c'est là l'unique intérêt que puisse avoir aujourd'hui pour nous cette partition, qui d'ailleurs, dans son ensemble, est assez médiocre, et qui, tout en attestant un progès sensible sur la musique du premier opéra bouffe de Mozart, la *Finta Semplice* de 1768, est bien loin encore de nous révéler, ou même de nous annoncer, le Mozart de l'*Enlèvement au Sérail* et des *Noces de Figaro*. Dans son métier de musicien, le jeune homme est déjà en possession de tout son génie : mais il a encore beaucoup à apprendre de la vie, et des choses qu'il connaîtra bientôt merveilleusement. Ainsi c'est de la façon la plus gratuite que l'on a voulu, dans la *Finta Giardiniera*, découvrir un effort de Mozart à « caractériser » ses personnages, comme il a su le faire dans ses opéras ultérieurs. Ni les deux amoureux Belfiore et Sandrina, pour charmants et expressifs que soient quelques-uns de leurs airs, ni même les rôles plus simples et plus comiques du Podestat, de Nardo, et de Serpetta, n'ont, dans la partition, une personnalité distincte et continue, comme celle que vont avoir les rôles de Figaro ou de Don Juan, et qui inspirera leurs airs, apparentera ces airs l'un à l'autre, leur permettra de nous faire pénétrer jusqu'au fond d'une âme, par delà les nuances actuelles des sentiments exprimés. Sandrina, qui est pathétique et toute lyrique dans certains airs, a d'autres

airs où elle n'est qu'une jeune fille insouciante et gaie ; Belfiore nous manifeste autant de caractères différents qu'il a à chanter de paroles diverses; et les personnages bouffes, eux aussi, ne vivent qu'en raison des paroles qu'ils ont à nous chanter.

Parmi les ensembles de la *Finta Giardiniera* de Mozart, les seuls qui aient une importance réelle sont l'introduction n° 1 et les deux finales du premier et du deuxième acte. Tous trois ont évidemment eu pour point de départ la partition d'Anfossi : mais, dans tous trois, Mozart se distingue très nettement de son modèle italien autant par la qualité de sa musique que par son soin à séparer les moments divers de l'action et à exprimer la nuance de sentiment qui convient à chacun d'eux. L'introduction débute et se termine par un petit chœur vif, agréable, et insignifiant : mais, pendant l'intervalle des deux expositions, un peu variées, de ce chœur, les divers personnages se présentent à nous avec, dans le livret, une phrase qui définit leur rôle ; et le chant de ces petites phrases successives est à la fois d'une mélodie charmante et d'une signification expressive très heureuse. Mais c'est surtout sur les deux finales qu'a porté l'effort du jeune musicien. Et s'il n'a pas encore réussi à imprégner cet enchaînement de scènes d'une vie continue, comme il devait le faire plus tard dans ses grands opéras bouffes, du moins y a-t-il déjà quelques-unes de ces scènes où il a très suffisamment réalisé son rêve d'union profonde entre l'émotion dramatique et la pure beauté artistique.

Le finale du premier acte est, à ce point de vue, particulièrement remarquable. Il commence, comme chez Anfossi, par une série de phrases récitatives, pour aboutir à une seconde scène, également en phrases séparées, et encadrée dans un petit chœur homophone. Mais déjà, dans cette scène, Mozart imagine un procédé où son génie d'ordonnance esthétique nous apparaît tout entier : les chants monologués des quatre personnages ont un même accompagnement et débutent, tous les quatre, par une même phrase en des tons différents : après quoi chacun des personnages nous fait voir la nature spéciale de ses sentiments en variant, avec une liberté parfaite et toujours une admirable justesse de traduction, le rythme et le dessin de sa mélodie. Et puis, dès ce moment, le finale de Mozart n'a plus aucun rapport avec celui d'Anfossi : au lieu de deux scènes, il nous en offre quatre, au lieu des *presto* et des *parlando* d'Anfossi, il devient de plus en plus lyrique et chantant, jusqu'à l'ensemble homophone, mais délicieusement rythmé, de la *strette* finale. C'est d'abord un *adagio* en *mi bémol*, chanté par le Podestat, continué par les autres personnages, et aboutissant à un petit chœur ; puis vient une scène d'un mouvement plus vif, où les personnages se répondent en notes précipitées, et de telle façon que la suite de leurs interruptions forme une même ligne de chant, poursuivies d'un bout à l'autre sous la diversité de ses nuances. Vient alors un *maestoso* en *sol*, en forme de chœur, et qui sert de prélude à une longue scène *allegro*, la plus belle certainement de ce finale et de tout l'ouvrage. Elle est faite d'un chant très doux et très expressif, que viennent sans cesse couper d'autres figures mélodiques, mais qui reparaît sans cesse, avec des modulations appropriées au sens des paroles, et qui, à nous être ainsi rappelé par chacun des personnages, finit par résumer pour nous l'émotion de la scène, en même temps qu'il nous ravit de son rythme

léger ; et voici que cette phrase est maintenant chantée par tous les personnages, en un contrepoint très simple mais d'autant plus touchant ! Scène déjà presque pareille à l'un des plus beaux passages du premier finale des *Noces de Figaro*, et qui serait peut-être, ici, encore plus charmante et d'une grâce plus pure si Mozart avait su, comme il allait le faire dans les *Noces de Figaro*, rattacher cette scène au reste du finale et lui donner ainsi vraiment la portée dramatique d'un moment de l'action.

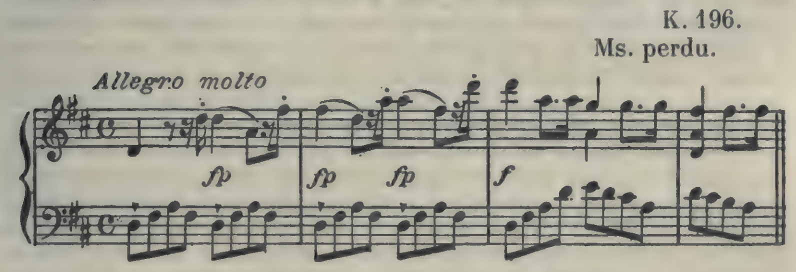
Le second finale n'a rien qui puisse être comparé à cet adorable passage du premier. Il est, dans son ensemble, d'un caractère moins mélodique, plus dépendant du mouvement des paroles et des situations. Mais les ensembles vocaux y sont d'un art plus savant que dans le premier finale, et abondent en contrepoints d'un travail plus poussé. En outre, on a le sentiment que Mozart, sans y avoir encore réussi, a tâché, dans ce second finale, a relier entre elles les scènes successives. Celles-ci, moins nombreuses que dans le finale précédent, et de rythmes moins divers, ont un air de parenté déjà incontestable ; et nous y trouvons, pendant de longues pages, une même figure d'accompagnement, très singulière et caractéristique, qui revient parmi toute sorte d'autres figures comme un véritable *leitmotiv*, de l'effet le plus saisissant : au point que nous nous demandons, une fois de plus, si la partition que nous avons sous les yeux n'a pas été profondément remaniée par Mozart en 1780, et si ce trait d'accompagnement, en particulier, n'est pas déjà contemporain des figures analogues que nous rencontrerons dans *Idoménée*.

Tels sont ces finales de la *Finta Giardiniera*. Ils dominent, et de beaucoup, l'opéra bouffe de Mozart, avec l'ensemble d'airs de Sandrina que nous avons signalés. Mais nous devons ajouter que, pour riches qu'ils soient en musique et en poésie, ils ont, plus encore que les airs, un défaut malheureusement trop fréquent dans les œuvres vocales de Mozart. Le chant, presque toujours, n'y est pas expressément conçu pour la voix, mais pour un instrument idéal et impersonnel, ou plutôt au seul point de vue de la pure musique. Le dessin des phrases chantées n'est jamais approprié aux ressources particulières de telle ou telle voix : il se poursuit, comme nous l'avons dit, en passant d'une bouche dans l'autre, à la façon dont il se poursuivrait dans un quatuor instrumental. Pour ses airs, Mozart a encore été préoccupé des habitudes vocales de ses interprètes : ici, il les oublie complètement, pour ne plus songer qu'à cette unité et beauté symphonique qui a toujours été son rêve favori. Sous ce rapport, les finales et même tous les airs d'Anfossi ont une qualité de bon métier, d'ouvrage bien assorti à sa destination, qui explique que, autant en Allemagne qu'en Italie, la *Finta Giardiniera* du maître napolitain ait toujours et partout triomphé de l'œuvre infiniment plus haute, et plus musicale, et, jusqu'à un certain point, plus remplie de vie dramatique, du jeune musicien salzbourgeois.

217. — *Munich, décembre 1774 ou début de janvier 1775.*

Ouverture en ré, de l'opéra bouffe : La finta Giardiniera, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 196.
Ms. perdu.



Allegro molto. — Andantino grazioso (en la).

Les lettres de Mozart ne nous parlent point, cette fois, de la date où le jeune homme a composé l'ouverture de son opéra : mais nous pouvons être certains que, suivant son habitude, il l'a écrite au dernier moment, après avoir achevé toute la partie vocale de l'œuvre. Et sans doute il l'aura même composée très vite, car on ne saurait imaginer morceau plus insignifiant, et surtout plus manifestement improvisé.

Anfossi, pour sa *Finta Giardiniera*, avait écrit une ouverture ayant encore la forme d'une symphonie, avec les trois morceaux traditionnels : mais déjà d'autres maîtres italiens avaient commencé à employer, pour l'opéra bouffe, la coupe de l'ouverture française, avec un seul morceau d'un mouvement rapide, parfois précédé de quelques mesures de prélude. Ainsi faisait, par exemple, le Viennois Gassmann, dans les charmants opéras bouffes que Mozart a dû connaître à Vienne en 1773. Cependant Mozart, lui, a préféré adopter ici une coupe intermédiaire, qui lui avait servi déjà pour ses sérénades dramatiques d'*Ascanio in Alba* et du *Sogno di Scipione*. Son ouverture est constituée des deux premiers morceaux d'une symphonie : un *allegro* et un *andante ;* après quoi le début de l'introduction, un *allegro moderato* dans le ton du premier *allegro* de l'ouverture, fait à celle-ci une sorte de finale chanté, — en attendant que Mozart, de retour à Salzbourg, substitue à cette *introduction* un véritable finale symphonique (nº 233), qui lui permettra de transformer son ouverture en une symphonie régulière.

Quant à la disposition intérieure des morceaux, elle porte témoignage, à la fois, de la hâte d'improvisation déjà signalée tout à l'heure et de l'influence exercée sur Mozart par le style habituel des ouvertures italiennes. Jamais encore, peut-être, dans aucune de ses ouvertures écrites en Italie, Mozart ne s'est si complètement résigné à adopter la coupe traditionnelle que lui offraient les ouvertures des Jommelli et des Sacchini, avec leur répétition incessante des mêmes sujets. L'*allegro molto*, d'abord, contient deux sujets d'un caractère très opposé, l'un tout rythmique, l'autre plus chantant ; et à peine ce second sujet, de quel-

ques mesures, s'est-il fait entendre, qu'une façon de *développement* nous ramène le premier sujet à la dominante; et puis, après encore une dizaine de mesures de transition, nous voyons reparaître le même premier sujet dans le ton principal, entraînant à sa suite une reprise complète, et presque absolument pareille, de toute la première partie, y compris le retour du premier sujet qui, tout à l'heure, avait tenu lieu de *développement*. Si bien que le rythme de ce sujet, d'ailleurs assez vigoureux et caractéristique dans sa précision, nous produit l'effet de remplir, à lui seul, toute l'ouverture, donnant à celle-ci une fâcheuse apparence de monotonie et de pauvreté. C'était bien, déjà, la coupe que nous avaient montrée les petites symphonies écrites en 1773, au retour de Milan : mais du moins celles-ci avaient-elles, tout ensemble, une beauté expressive dans les idées et un contraste dramatique entre les deux sujets, dont aucune trace ne se retrouve dans cette espèce de « pas redoublé ». Et la même indigence se reproduit dans l'*andantino grazioso* (terme italien qui, lui aussi, nous ramène de deux ans en arrière). Dans ce petit morceau, deux sujets de quelques mesures alternent constamment, sans aucun effort d'élaboration, ni même de variation ; et la monotonie de leurs retours incessants se fait sentir d'autant plus que l'un d'eux reparaît, chaque fois, dans le même ton, à la manière d'un thème de *rondo*.

Inutile d'ajouter que ni l'un ni l'autre des deux morceaux ne nous présente l'ombre de contrepoint, et que leur instrumentation n'est guère plus intéressante que leur invention mélodique. L'*andantino* est réservé aux seuls instruments à cordes, et les vents n'interviennent, dans l'*allegro*, que pour renforcer encore la sonorité du premier sujet, l'opposant avec un contraste brutal aux réponses des violons dans le second sujet.

218. — *Salzbourg ou Munich, entre septembre* 1774 *et février* 1775.

Sonate en si bémol, pour basson avec accompagnement d'un violoncelle.

K. 292.
Ms. perdu.

Allegro

Allegro. — Andante (en fa). — Rondo : allegro.

L'autographe de cette sonate, publiée après la mort de Mozart, ne nous est point connu, et aucun document ne nous renseigne sur la date de sa composition. Mais, d'une part, la ressemblance extrême de son style avec celui des sonates de clavecin nos 211-215 nous permet

d'affirmer à coup sûr qu'elle a été composée vers le même temps, et, d'autre part, nous savons que Mozart a rencontré à Munich un certain baron Dürnitz qui était grand amateur de basson en même temps que de clavecin, et pour qui le jeune homme a même écrit plus tard deux concertos de basson, aujourd'hui perdus. Aussi est-il très possible que la présente sonate ait été écrite à Munich, afin d'offrir à Dürnitz un échantillon du style de Mozart pour le basson ; mais il n'est pas impossible non plus que Mozart l'ait écrite à Salzbourg, avant son départ, à l'intention du même exécutant en vue duquel il avait composé son concerto n° 202, le 4 juin 1774.

En tout cas, il est sûr que cette sonate relève absolument de la même inspiration que les sonates de clavecin citées tout à l'heure. Nous y retrouvons le même style un peu sec, dans sa précision expressive, et manifestement imité de Joseph Haydn. Le *rondo* final, de son côté, présente une analogie complète avec le *rondo* qui terminait la sonate en *si bémol* n° 212 ; et la manière italienne d'écrire le mot *rondo* prouve que la sonate est antérieure au moment où, pendant son séjour à Munich, et dans une sonate de clavecin commandée par le susdit baron Dürnitz (n° 221), Mozart a commencé à écrire le mot en français : « rondeau ». Une langue généralement homophone, avec quelques imitations rudimentaires, des sujets nettement séparés, et suivis d'une petite cadence finale qui se produit avant les deux barres aussi bien qu'à la fin du morceau : tout cela est à peu près tel, dans la sonate de basson, que nous l'avons vu dans les sonates de clavecin. Pareillement encore, les *rentrées* sont très peu variées, avec à peine un petit allongement d'une mesure dans la ritournelle du premier sujet de l'*allegro*. Notons cependant une légère différence, qui contribue encore à nous faire supposer que la présente sonate a été écrite après les sonates de clavecin : aussi bien dans l'*allegro* que dans l'*andante*, le petit *développement*, au lieu d'être fait sur les sujets antérieurs, se trouve entièrement employé à reprendre et élaborer la cadence qui précédait les deux barres.

Quant au style propre du basson solo, — car il va sans dire que la partie du violoncelle n'est rien qu'un simple accompagnement de basse, — nous retrouvons ici, avec moins de virtuosité, un langage tout semblable à celui du concerto de basson n° 202 : mêmes traits, même fréquence d'écarts à la manière viennoise, même grâce chantante et expressive.

Du premier morceau, plein de grandeur et d'allure dans sa simplicité, nous dirons seulement que la *rentrée*, — après un petit *développement* mineur sur le rythme de la cadence finale, — reproduit exactement la première partie à l'exception d'une mesure qui se trouve ajoutée à l'une des ritournelles ; et comme un allongement d'une mesure dans une ritournelle est aussi l'unique variation que nous fera voir la rentrée de l'*allegro* initial de la sonate pour clavecin n° 221, composée sûrement à Munich pour le baron Dürnitz, nous trouvons encore là un motif de plus pour considérer le susdit baron comme le destinataire de notre sonate, également composée à Munich, quelque temps avant le n° 221.

L'*andante*, très court, se rattache encore à ceux des sonates de clavecin précédentes en ce qu'il n'a, proprement, qu'un seul sujet, suivi ici d'une longue ritournelle ; et c'est, comme nous l'avons dit, sur la fin de cette ritournelle, ou plutôt sur une sorte de cadence survenant après

elle, tout juste avant les deux barres, que se trouve conçu le petit *développement*, d'ailleurs aussi insignifiant que rapide, et remarquable seulement par les deux points d'orgue qui le terminent. Après quoi la *rentrée* reproduit la première partie avec, à peine, quelques légères modifications dans deux mesures de la ritournelle.

Enfin nous avons dit déjà que le *rondo* présentait exactement la même disposition que celui de la sonate de clavecin en *si bémol* (n° 212). Un thème très rythmé est suivi, d'abord, d'un premier intermède, puis, après sa reprise, d'un second intermède en mineur ; et puis la rentrée du thème ramene le premier intermède un peu varié ; après quoi toute la fin du morceau est employée à des variations sur le thème du *rondo*. C'est la coupe que nous ont fait voir, depuis quelque temps déjà, les *rondos* de Mozart, en attendant que le jeune homme, dès les semaines suivantes, achève de se convertir à la forme nouvelle du *rondeau* français.

219. — *Munich, janvier* 1775.

Missa brevis en ut, pour quatre voix, deux violons, deux trompettes et timbales, basse et orgue.

K. 220.
Ms. perdu.

KYRIE
Allegro

Kyrie : allegro. — Gloria : allegro. — Credo : allegro, adagio (Et incarnatus), allegro. — Sanctus : andante. — Pleni sunt cæli : allegro. — Benedictus : andante (en sol). — Agnus Dei : adagio. — Dona nobis : allegro.

La date précise de cette messe ne nous est point connue : mais elle était reliée, dès 1777, en tête d'un recueil où les messes suivantes portaient la date de 1776 ; et, d'autre part, son style est trop différent de celui de toutes les messes de 1776 pour que nous puissions la classer à côté d'elles, tandis que, par son inspiration et son traitement, elle s'adapte le mieux du monde à ce que nous savons de l'état d'esprit de Mozart en 1775. Or, Nissen et Léopold Mozart lui-même nous apprennent que Mozart, pendant son séjour à Munich, a composé au moins une messe pour la chapelle de l'Electeur ; et tout porte à croire que, précisément, le n° 219 a été écrit pendant ce séjour à Munich, dans des conditions de hâte improvisée qui nous expliquent la faiblesse relative de l'œuvre.

Car il n'est pas douteux que, au point de vue du métier, cette messe

soit la plus pauvre de toutes les messes de Mozart. Le contrepoint n'y a, pour ainsi dire, plus de place; l'accompagnement y est facile et banal; le souci de l'expression religieuse y fait entièrement défaut; et non seulement la plupart des morceaux ont la coupe de morceaux de sonate ou de concerto, mais, comme dans les œuvres instrumentales de 1775, les rentrées ont une tendance à répéter exactement la première partie des morceaux. On voit ici que Mozart, depuis son arrivée à Munich, a été si absolument conquis par le goût du temps que toutes ses anciennes préoccupations de musique religieuse lui sont momentanément devenues étrangères. Evidemment improvisée, cette messe ne vaut que par la grâce facile de sa mélodie, qui a d'ailleurs un caractère vocal plus marqué que dans les grandes œuvres religieuses des années précédentes. L'influence de Michel Haydn opère d'autant plus librement sur Mozart que celui-ci apporte moins de passion à son travail musical. Et ce n'est qu'en 1776 que, avec le même style et sous la même influence, Mozart introduira dans sa musique religieuse un charme de pureté et de douceur poétiques qui la relèvera au point de lui donner presque le cachet d'une véritable piété.

Le *Kyrie*, précédé d'un court prélude instrumental, a la coupe d'un morceau de sonate; ou plutôt, quand les deux petits sujets nous ont été exposés, le premier doublé par l'orchestre, le second revêtu d'un accompagnement un peu plus libre, Mozart se borne à les reprendre avec de légères variations et en y joignant encore une reprise en *doca* du premier sujet, tout cela dans un langage homophone à peine traversé, par endroits, de très simples imitations.

Dans le *Gloria*, après des alternances continuelles de petits chœurs et de *soli* non moins brefs, le tout constamment homophone, mais parfois relevé de belles modulations expressives, le *Cum sancto Spiritu* reprend le rythme du début, pour aboutir bientôt à une courte figure nouvelle, également homophone, sur l'*Amen*. En fait, le seul intérêt de ce *Gloria*, avec les quelques modulations susdites dans le chant, est une figure d'accompagnement qui revient d'un bout à l'autre du morceau, dans des tons divers, et coupée çà et là de rapides intermèdes où les deux violons se répondent volontiers en imitations. Le rôle des trompettes et timbales, assez important dans le *Kyrie*, est ici tout à fait insignifiant.

Pareillement, le *Credo* doit pour nous son principal attrait à la manière dont Mozart y a ajouté au chant, d'un bout à l'autre, sauf dans l'épisode de l'*Et incarnatus*, une figure continue d'accompagnement des deux violons, sous laquelle la basse et l'orgue affirment un beau rythme grave et décidé. Cet accompagnement, que coupent ici encore de courts intermèdes nouveaux traités en imitation entre les deux violons, se prolonge même pendant l'*Et vitam* et l'*Amen*, dont le chant est d'ailleurs tout homophone. D'une façon générale, ce chant est fait d'un rythme unique pour les chœurs, sans cesse interrompu par de petits *soli* où, cette fois, apparaissent de rudimentaires velléités de contrepoint. Quant à l'*Et incarnatus*, dont nous avons dit déjà qu'il forme un épisode distinct, *adagio*, au milieu du morceau, ce court passage est, lui aussi, très simple et homophone, mais avec des modulations mineures d'un effet très touchant.

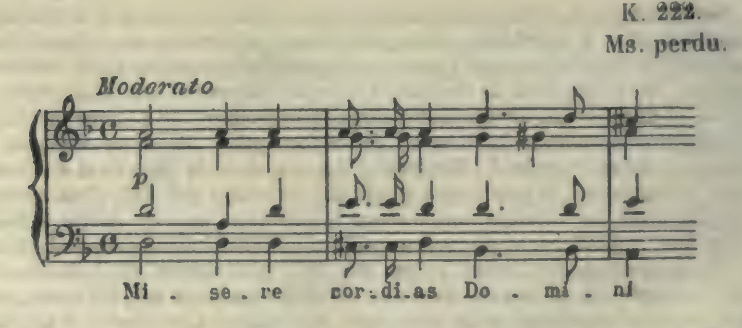
L'*andante* du *Sanctus* et l'*allegro* du *Pleni sunt*, ce dernier directement relié à l'*Hosanna* sous une même figure d'accompagnement, sont de petits chœurs homophones d'une insignifiance complète : le *Benedictus* en *sol*, beaucoup plus soigné, nous offre un chant assez étendu, d'un caractère tout profane avec ses *soli* figurés du soprano, mais d'une invention mélodique charmante, et très brillamment accompagné par les deux violons, volontiers en imitation. Après quoi Mozart, ayant à redire l'*Hosanna*, s'avise de reproduire exactement tout l'accompagnement du *Pleni sunt* qui, tout à l'heure, précédait cet *Hosanna* dans le *Sanctus* : seul, le chant est d'abord un peu modifié, jusqu'au moment où, dans le *Sanctus*, intervenait le mot *Hosanna*.

Enfin dans l'*Agnus Dei*, après un court *adagio* où, comme dans le *Kyrie*, les deux sujets se reproduisent, plus ou moins variés, aussitôt qu'ils nous ont été exposés une première fois, — mais ici pour aboutir à un charmant petit passage nouveau en forme de *coda*, — Mozart, commence un *Dona nobis* également nouveau, sous une figure d'accompagnement continu rappelant déjà un passage de l'accompagnement du *Kyrie* ; et puis, tout d'un coup, pressé de finir, le voici qui ramène dans le chant les deux sujets de son *Kyrie*, étrangement affectés désormais à poursuivre l'expression des mots : *Dona nobis pacem !* Ce retour de la musique du *Kyrie* initial pour le dernier morceau de la messe n'était pas, d'ailleurs, une innovation de Mozart : car plus d'une fois Joseph et Michel Haydn avaient employé déjà ce procédé, plus expéditif que louable : mais Mozart, jusqu'alors, s'était toujours refusé à en faire usage, et nous ne pouvons nous empêcher de découvrir, dans cette manière dont il s'en est servi pour terminer sa messe n° 219, un signe nouveau de l'improvisation qui, du reste, se révèle à nous plus clairement encore dans l'allure éminemment facile et sommaire de la plupart des morceaux de cette messe.

220. — *Munich, février ou mars* 1775.

Offertorium de tempore Misericordias Domini (en *ré mineur*) pour quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, basse et orgue.

K. 222.
Ms. perdu.



L'origine de ce *Misericordias*, — dont l'autographe doit sûrement

s'être conservé à Bologne, parmi les papiers du P. Martini, — nous est connue aujourd'hui de la façon la plus certaine. Dans une lettre au P. Martini, écrite de Salzbourg le 7 septembre 1776, et que nous aurons bientôt l'occasion de citer tout entière, le jeune homme annonce à son cher vieux maître qu'il prend la liberté de « lui envoyer ci-joint un faible échantillon de sa musique, en le soumettant à son jugement ». A quoi il ajoute : « J'ai écrit, l'an passé, un opéra bouffe à Munich, en Bavière. Peu de jours avant mon départ de cette ville, Son Altesse le Prince Électeur a désiré entendre aussi quelque chose de ma musique de contrepoint. J'ai donc été obligé d'écrire ce motet en grande hâte, afin qu'on eût le temps d'en copier la partition pour son Altesse et d'en transcrire les parties, de manière à pouvoir exécuter le morceau dès le dimanche suivant, à l'offertoire de la grand'messe. » Or, nous savons par deux autres lettres de Mozart, écrites de Mannheim à son père, que le « motet » qu'il a ainsi envoyé à Bologne est bien un *Misericordias* en *ré mineur*, et que même il regrette infiniment de « n'avoir pas fait une copie du morceau », avant de l'envoyer. C'est donc à la façon d'un véritable exercice de contrepoint, pour montrer à l'Électeur de Bavière son habileté présente à ce genre de musique, que le jeune Mozart a composé le *Misericordias ;* et sans doute il aura été, ensuite, tout particulièrement satisfait de cet exercice, puisqu'il l'a encore choisi parmi toutes ses œuvres de musique d'église, plus d'un an et demi après l'avoir composé, afin d'offrir semblablement au P. Martini un « échantillon » de son savoir-faire. Ajoutons d'ailleurs que les instruments employés ici pour accompagner les voix sont tout à fait les mêmes qui, vers le même temps, constituaient l'orchestre de la *Finta Giardinera*, et qui, sans doute, devaient servir aux cérémonies de la chapelle électorale de Munich.

Nous connnaissons aussi la réponse adressée à Mozart par le P. Martini, après avoir pris lecture du *Misericordias.* « En même temps que votre bonne lettre, — écrivait le savant bolonais, — j'ai reçu vos motets. Je les ai examinés avec plaisir, d'un bout à l'autre, et je dois vous dire en toute franchise qu'ils m'ont beaucoup plu, car j'y ai trouvé tout ce qui distingue la musique moderne, c'est-à-dire une bonne harmonie, des modulations bien mûries, un mouvement des violons excellemment approprié, une coulée naturelle des voix, et une élaboration remarquable. » Cependant, l'ancien professeur du petit Mozart estime que celui-ci « doit continuer infatigablement à s'exercer », ce qui semble indiquer, tout au moins, que la lecture du *Misericordias* ne l'a pas ravi au point de lui faire considérer son ancien élève comme parvenu au plus haut degré possible de la science musicale.

En effet, le *Misericordias* de Mozart est simplement un excellent exercice, très habile et déjà suffisamment original, mais où il s'en faut bien que nous découvrions pleinement tout le futur génie de Mozart. Celui-ci ne semble s'être préoccupé, en écrivant son morceau, que d'étaler sous les yeux de l'Électeur de Bavière une science technique dont la signification profonde lui était, pour l'instant, devenue indifférente; et peu s'en faut que ses compositions polyphoniques de 1770 et de 1771, elles-mêmes, produites sous l'influence immédiate du P. Martini, malgré leur infériorité musicale, ne nous révèlent à un plus haut degré ce

don merveilleux de transfigurer le contrepoint, en l'animant d'expression poétique, qui restera toujours l'un des traits les plus distinctifs de son génie créateur. Dans le présent *Misericordias*, les qualités qui nous frappent surtout sont précisément celles que louait le P. Martini : une « bonne harmonie », des « modulations bien mûries », un « mouvement des violons excellemment approprié », une « élaboration remarquable », et même, si l'on veut, une « coulée naturelle des voix », encore que, sous ce rapport, le chant des voix garde toujours un caractère abstrait et « instrumental », bien différent de l'admirable « vocalité » des chants italiens. Ou plutôt, tous les mérites du morceau se résument dans la singulière richesse de son « élaboration ». S'étant proposé, dès le début, deux sujets, dont l'un lui venait en droite ligne d'un offertoire du vieil Eberlin, *Benedixisti Domine*, et dont l'autre devait aussi, sans doute, provenir d'une source étrangère, Mozart s'ingénie, d'un bout à l'autre, à les « élaborer » en toute matière, soit qu'il les varie, ou en dérive d'autres sujets plus ou moins différents, ou en intervertisse la ligne mélodique et le contrepoint, ou parfois encore associe à l'un de ces sujets telle ou telle des figures qu'il en a tirées. Tout cela avec une aisance et un art vraiment « remarquables », mais sans que ce savant travail nous apporte jamais une émotion religieuse comparable à celle que nous procurent maintes autres compositions du maître, traitées dans le même style « rigoureux ».

Des deux sujets que nous avons dits, et qui nous apparaissent, exposés par les voix, dès le début du morceau, sans l'ombre d'un prélude instrumental, le premier, d'une allure grave et d'un chant homophone, est toujours consacré à traduire les mots *Misericordias Domini ;* le second, d'un rythme beaucoup plus précipité, est chanté sur les mots : *cantabo in æternum*, et, durant tout le motet, ne cesse pas d'alterner avec le précédent. C'est ce second sujet que Mozart a emprunté, presque intégralement, à l'offertoire susdit d'Eberlin : mais tandis que le vieux maître salzbourgeois en avait fait le thème d'une fugue régulière, Mozart s'est borné à le traiter toujours en contrepoint, tantôt librement, tantôt sous la forme de petits *fugatos* vite interrompus, — reprenant là, une fois de plus, le langage musical qui lui avait servi, quelques mois auparavant, pour sa messe en *fa* n° 203. Tout au plus le style du *Misericordias* diffère-t-il de celui de la messe en ce que, étant destiné à un pur exercice ou « morceau de concours », il nous apparaît à la fois plus savant et moins chargé d'expression poétique. Cependant quelques-unes des figures que le jeune homme a dérivées de son second sujet ont déjà un mélange tout « mozartien » de vigueur et d'élégance, en même temps que la hardiesse imprévue des modulations nous y révèle, sous l'imitation des maîtres anciens, cet esprit tout « moderne » dont parlait également le P. Martini. Mais peut-être la véritable individualité artistique de Mozart se manifeste-t-elle mieux encore à nous dans la manière dont il a varié, à chacun de ses retours, le sujet homophone employé pour les mots : *Misericordias Domini ;* et nous devons citer notamment un passage des plus curieux où le chant ne conserve plus, de ce sujet initial, que son rythme dépouillé de toute mélodie, tandis que ce sont les violons qui, au-dessus de cette psalmodie, dessinent une charmante figure mélodique dont Mozart se ressouviendra en 1791

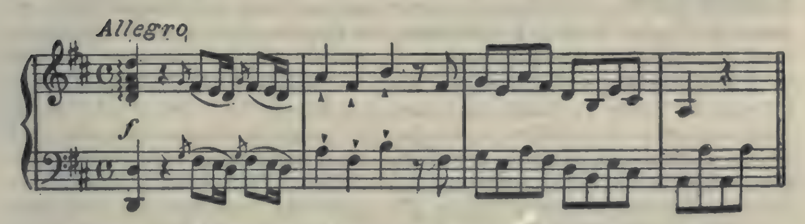
dans son *Requiem*. D'une façon générale, d'ailleurs, ces variations du sujet homophone, avec la beauté expressive de leurs harmonies et l'effort évident de Mozart à leur conserver un caractère quasi liturgique, offrent pour nous une signification plus personnelle que les savantes élaborations du sujet fugué : elles seules avaient vraiment de quoi surprendre et ravir le P. Martini, blasé comme il devait l'être sur tous les jeux les plus habiles du contrepoint scolastique.

Quant à l'instrumentation, où l'éloge adressé par le maître bolonais aux « violons » aurait pu s'appliquer non moins justement aux hautbois, nous nous contenterons d'ajouter que Mozart, cette fois, en a réduit le rôle à doubler le chant, suivant l'habitude des vieux compositeurs italiens qu'il imitait, sauf pour les passages homophones, et en particulier la variation rythmique du sujet initial que nous avons déjà signalée.

221. — *Munich, février ou mars* 1775.

Sonate en ré, pour piano.

K. 284.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Rondeau en polonaise : andante en la. — Tema : andante.

Cette sonate, sixième et dernière de la série commencée avec le n° 209 a été composée à la demande du baron Dürnitz, rencontré par le jeune Mozart pendant son séjour à Munich : nous avons dit déjà combien profondément elle différait des cinq sonates précédentes, et nous avons ajouté que, au contraire des précédentes, la date exacte de sa composition nous était connue. En effet Mozart dans une lettre écrite de Vienne beaucoup plus tard, le 12 juin 1784, annonce à sa sœur qu'il vient de faire graver « une sonate en *ré*, faite jadis à Munich, pour Dürnitz ». C'est donc à Munich même, aussitôt après avoir reçu la commande du baron mélomane, que Mozart a composé pour celui-ci la sonate qu'il a placée ensuite à la fin d'une série constituée, sauf cette seule exception, de morceaux composés antérieurement. Et comme c'est aussi à Munich, selon toute probabilité, qu'a été écrite la sonate de basson n° 218, encore beaucoup plus pareille aux sonates précédentes qu'à cette sonate en *ré*, nous pouvons en déduire que cette dernière aura été produite tout à fait à la fin du séjour de Munich, en février ou au début de mars 1775.

Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que cette sonate, dont la date nous est ainsi heureusement connue, offre une importance capitale au point

de vue de l'évolution du style de Mozart. Tandis que, d'abord, toutes les œuvres précédentes nous montraient le jeune homme bien résolu déjà à servir l'idéal nouveau de la musique « galante », mais encore indécis sur les moyens qu'il y consacrerait, la présente sonate ne laisse plus apercevoir la moindre trace d'hésitation, et marque vraiment le triomphe de la « galanterie » dans l'œuvre de Mozart. Mais surtout, comme nous l'avons indiqué dans l'introduction de ce chapitre, la présente sonate nous révèle la source où le jeune homme a puisé le goût et le langage nouveaux qui vont être désormais les siens pendant plus d'un an. Nous savons grâce à elle, sans aucun doute possible, que Mozart, à Munich, a vivement subi l'influence du style des musiciens français d'alors, et que c'est sous cette influence française que s'est accomplie sa conversion définitive à la « galanterie ».

Force nous est de répéter ici ce que l'on a lu déjà dans l'introduction susdite, touchant la forme extérieure de la sonate, et les traits les plus caractéristiques de son « écriture » musicale. Le premier morceau, à la rigueur, pourrait encore être comparé aux premiers *allegros* des sonates précédentes : mais ni l'*andante* ni le finale n'ont plus rien de commun avec tout ce que nous avons rencontré jusqu'ici. L'*andante* est intitulé « rondeau en polonaise », inaugurant ainsi une série de titres français que nous allons retrouver tout au long de l'année 1775 ; et, pour le finale, Mozart a substitué un thème varié à cette coupe du *rondo* ou du *tempo di menuetto* qui, elle-même, révélait toujours chez lui l'influence italienne, tandis que l'influence allemande se traduisait plutôt sous la forme du finale en « morceau de sonate ». Or, il est absolument incontestable qu'une telle disposition de la sonate doit avoir été révélée à Mozart par des maîtres français. Ceux-ci, en effet, dans l'Europe entière, étaient désormais les seuls à conserver, pour leurs sonates, cette diversité d'aspect qui jadis avait été le souci constant des compositeurs italiens. Les Italiens, à présent, les Boccherini et les Clementi, avaient adopté généralement la coupe classique de la sonate, un mouvement lent entre deux *allegros*, qui continuait également à se maintenir dans l'école allemande. En Angleterre, il est vrai, le style éminemment « galant » de Chrétien Bach avait établi un type différent, qui s'étendait jusqu'au concerto : un type d'œuvres en deux morceaux rapides, et dont le second, le plus souvent un *rondo*, comportait un long *minore* tenant un peu lieu de l'*andante* supprimé. Mais pour ne pas se confondre avec l'autre coupe, celle-là n'en était pas moins régulière et constante dans la petite école qui l'avait adoptée. En France, au contraire, les continuateurs et imitateurs de Schobert s'efforçaient toujours encore de donner aux diverses sonates d'un recueil la plus grande variété possible d'apparence extérieure. Leurs sonates avaient tantôt trois morceaux, tantôt deux seulement; le mouvement lent parfois y venait au début, d'autres fois au milieu; mais surtout c'était la coupe intérieure des morceaux, ou plutôt leur caractère, qui différait d'une sonate à l'autre; et les jeunes musiciens étaient restés fidèles à cette habitude des titres qui avait caractérisé les œuvres des Rameau et des Couperin. Volontiers les morceaux s'appelaient : *rondeau*, ou *polonaise*, ou *galop*, voire même *Tendres Soupirs* ou la *Gémissante*. La *polonaise*, notamment, était devenue un genre presque national, par hommage à la reine

Marie Leczinska. Et quant au thème varié terminant une sonate, c'est là un procédé que nous avons rencontré déjà chez les premiers auteurs de sonates françaises tels qu'un Eckard ou un Honnauer[1].

C'est donc à des modèles français que Mozart a emprunté l'aspect nouveau de sa sonate : nous pourrions en être certains si même la chose ne nous était pas expressément confirmée par la rédaction française de l'intitulé : « rondeau en polonaise », qui, d'ailleurs, comme nous le verrons, est une faute du jeune homme, et devrait être remplacée par les mots : « polonaise en rondeau ». Et pareillement nous retrouvons, sans aucun doute possible, le style français du temps dans le langage musical des trois morceaux de la sonate : non plus, il est vrai, le style de Schobert, — qui, d'ailleurs, recommencera à agir sur Mozart en 1778, — mais celui des successeurs de ce maitre, poursuivant plus à fond la voie où Schobert s'était engagé. La propriété la plus frappante de ce style, en comparaison de celui des maîtres allemands et de Mozart lui-même jusqu'à cette date, est de convenir beaucoup plus pleinement à l'instrument nouveau, le *piano-forte*, tandis que les sonates précédentes de Mozart, par exemple, étaient encore avant tout des œuvres de clavecin. Emploi constant, mais déjà très varié et très modulé, de la *basse d'Alberti*, succession fréquente d'octaves et de tierces, opposition du rôle des deux mains, sauf à revêtir parfois la main gauche d'une importance considérable : tout cela, qui nous apparaît au premier coup d'œil dans la présente sonate, se retrouve aussi dans n'importe quel recueil d'un Edelmann ou d'un Hüllmandel. De

1. On serait naturellement tenté de supposer que Mozart, pendant son séjour à Munich, a dû se remettre en contact avec le style musical de l'école de Mannheim, et que même, peut-être, c'est précisément d'un ou de plusieurs maîtres de cette école que lui sont venus les modèles de la nouvelle manière « galante » inaugurée dans sa sonate n° 221. Mais, d'abord, nous ne voyons pas qu'un seul des maîtres de Mannheim ait rien produit, surtout dans le genre du clavecin, qui se rapprochât quelque peu du style de ladite sonate. Le plus considérable des auteurs pour clavecin de l'école de Mannheim était alors Ernest Eichner, « maître de concert du duc des Deux-Ponts », et de qui nous possédons plusieurs recueils de sonates ou quatuors assez intéressants : mais il suffit de jeter les yeux, par exemple, sur les trois *sonates en trio*, op. II d'Eichner, écrites probablement aux environs de 1772, pour découvrir à quel point cette musique, tout allemande au fond sous une coupe extérieure qui rappelle les sonates d'un Chrétien Bach ou d'un Schrœter, est profondément différente de l'inspiration et du langage de la nouvelle sonate de Mozart. La virtuosité y est encore tout à fait celle des anciens clavecinistes, plus voisine de Joseph Haydn que des jeunes maîtres français. Sans compter que, à notre avis, et en tout cas pour ce qui concerne la musique de piano, l'école de Mannheim doit avoir emprunté à l'école française plus encore que ce qu'elle lui a donné, surtout au moment de l'histoire où nous nous trouvons arrivés. Les susdites sonates d'Eichner, par exemple, sont dédiées à M. de Fontenet, « conseiller de régence et surintendant de la musique de S. A. S. Mgr le duc régnant des Deux-Ponts ». D'où nous voyons que l'esprit et le goût français étaient dès lors en train de dominer à la Cour de Mannheim. Et en effet l'étude du milieu musical de cette ville, à l'occasion du mémorable séjour qu'y fera le jeune Mozart en 1778, nous permettra de constater combien, à côté des anciennes traditions instrumentales de l'école de Stamitz, les idées aussi bien que le langage musical des maîtres français avaient dorénavant pris de place dans l'art des Holzbauer et des Cannabich.

part et d'autre, le style est déjà si purement « pianistique » que nous avons l'impression d'entendre un concerto sans accompagnement autant et plus qu'une véritable sonate. Les sujets sont plus étendus, d'une allure plus brillante et plus extérieure, les *développements*, au lieu d'élaborer des idées précédentes, constituent des sortes de libres fantaisies, où domine surtout la virtuosité; après quoi les *rentrées*, souvent abrégées dans les sonates françaises, ne font plus que répéter les passages correspondants de la première partie. Nulle trace de contrepoint : mais, en échange, les croisements de mains sont nombreux, s'ajoutant aux autres artifices de bravoure que nous avons signalés tout à l'heure. C'est un style beaucoup plus vide et plus pauvre, au fond, que celui d'un Joseph Haydn; mais avec cela très élégant, et beaucoup plus conforme à notre conception moderne du langage du piano.

Il serait certes bien précieux pour nous de découvrir à quel maître français appartient l'honneur d'être ainsi devenu, à Munich, l'initiateur du jeune Mozart dans ce style nouveau qui allait désormais laisser en lui des racines permanentes, après s'être directement imposé à son imitation pendant de longs mois. Malheureusement, comme nous l'avons dit déjà, toutes nos recherches sur ce point sont demeurées vaines[1]. Des lettres de Mozart en 1778 nous apprennent que c'est alors seulement qu'il a connu Edelmann et Hüllmandel, les deux jeunes musiciens français dont le style ressemble le plus à celui de sa sonate. Évidemment, c'est un autre musicien de leur espèce que Mozart aura découvert, dans telle ou telle bibliothèque musicale de Munich, — peut-être dans celle du baron Dürnitz, qui, en lui commandant sa sonate, lui aura indiqué des modèles selon son goût. Aussi bien, avec un génie aussi souple que celui de Mozart, aura-t-il suffi d'un seul exemple pour révéler au jeune homme tout le style nouveau de l'école française; et nous verrons d'ailleurs qu'il a dû également rapporter de Munich des œuvres françaises d'autres genres, des concertos de violon et des recueils d'ariettes, dont nous reconnaîtrons la trace manifeste dans ses propres compositions de toute l'année 1775. Il y a eu là, — dans cette ville naguère habitée par le baron de Visme, et dont la Bibliothèque Royale, aujourd'hui encore, abonde en manuscrits de l'école française, — une véritable imprégnation, par Mozart, de l'esprit et du style musicaux de notre pays, achevant de constituer pour lui cet idéal « galant » dont nous l'avons vu s'éprendre vaguement depuis l'été de l'année précédente. Et l'on comprend sans peine de quelle singulière portée historique nous est l'analyse de cette sonate en *ré*, où, pour la première fois, à une date et dans des circonstances bien connues de nous, le jeune homme a définitivement rejeté tout vestige de ses hautes ambitions artistiques de naguère, afin de se mettre au service d'un goût plus « moderne », qui dorénavant, jusqu'au bout, laissera sa trace dans toute son œuvre.

Considérons maintenant, plus en détail, la composition de chacun des

1. Nous lisons bien dans les lettres de Mozart en 1777 que le jeune homme, dès ses voyages antérieurs à Munich, y a connu un claveciniste local du nom de Sigl, dont un recueil de sonates existe à la Bibliothèque de Dresde : mais ce n'est sûrement pas de ces sonates que le jeune homme s'est inspiré dans le cas présent.

morceaux! Voici, d'abord, le premier *allegro*, dont nous avons dit qu'il avait encore la forme régulière d'un morceau de sonate. Et cependant quelle différence déjà, dès le premier coup d'œil, avec les *allegros* des sonates précédentes! A l'allure précise et un peu courte de ceux-ci succèdent désormais une aisance toute nouvelle, une extension et une liaison des idées, un éclat extérieur et une richesse d'ornementation qui, tout de suite, nous avertissent que Mozart non seulement n'est plus sous la même influence, mais encore n'écrit plus pour le même instrument. Deux sujets de longueur à peu près égale, et tous deux plus étendus que ceux des sonates précédentes; un emploi fréquent de la *basse d'Alberti*, mais traitée avec un art tout « pianistique », parfois transmise à la main droite pendant que la main gauche dessine de vigoureuses marches d'octaves; des chromatismes incessants, entremêlés de modulations parfois très hardies : tout cela se déroule sans trace d'effort, avec un singulier caractère d'unité artistique. Déjà Mozart, au moins provisoirement, renonce à l'introduction d'un petit sujet nouveau formant cadence, avant les deux barres; et déjà nous le voyons employer, dans ses accompagnements, un procédé de modulations continues et graduelles que nous retrouverons, plus tard, dans ses grandes sonates parisiennes, également inspirées de l'influence française. Mais plus frappante encore est la nouveauté du *développement*, où Mozart, au lieu d'élaborer les idées précédentes, nous offre tout à coup une espèce de fantaisie imprévue et brillante, toute remplie de traits de bravoure et de croisements de mains, un long passage que l'on croirait appartenir à un concerto bien plus qu'à une sonate, si l'on n'en découvrait maints équivalents dans les sonates françaises de la même période; après quoi la première partie est reprise sans autres changements que la prolongation d'un trait du second sujet et l'addition d'un petit passage nouveau pour relever la cadence finale. En résumé, un style infiniment plus « moderne » que celui des œuvres de clavecin antérieures, substituant à l'ancien travail musical une remarquable science et habileté technique, un souci inattendu de l'élégance formelle et de la virtuosité. L'expression, elle aussi, a notablement baissé, ou plutôt est devenue toute superficielle : mais jamais encore Mozart ne s'était si pleinement livré à son goût natif de modulations et de chromatismes.

L'*andante* qui suit est d'un style tout semblable. Comme nous l'avons dit, son titre véritable devrait être non pas « rondeau en polonaise », mais « polonaise en rondeau » : car il s'agit ici d'un simple *rondeau* dont le thème a le rythme d'une *polonaise*, et qui, d'ailleurs, a exactement la forme de ces *rondeaux* chantés dont nous avons rencontré déjà un exemple dans l'un des airs de la *Finta Giardiniera*, — avec pourtant cette différence que chacune des reprises du thème est plus ou moins variée. Le premier intermède, en *la* comme le thème, débute par un rythme rappelant celui-ci; le second est en mineur, mais très court, et terminé par une reprise variée de l'intermède précédent; et désormais Mozart, jusqu'à la fin du morceau, ne se soucie plus de nous offrir d'autres intermèdes, mais se borne à étendre le thème, avec des allongements de pure virtuosité. Aussi bien, tout le morceau a-t-il une allure brillante et ornée qui diffère étrangement des chansons ou des

rêveries que nous ont fait voir les sonates précédentes. L'émotion y est remplacée par un agrément extérieur renouvelé sans cesse, avec une foule de suites d'octaves aux deux mains, de basses d'Alberti constamment modulées, et de trilles, et d'échanges du chant entre les deux mains, pour ne rien dire d'un curieux passage pathétique amenant la dernière reprise du thème.

Quant au finale, nous avons dit déjà que c'est chez des maîtres français, Eckart et Honnauer, que Mozart, dès son premier voyage de Paris, a trouvé des modeles de sonates se terminant par des thèmes variés : mais les variations qu'il nous donne ici n'ont plus rien de commun avec le style timide et un peu vieillot de ces deux compositeurs. Le seul trait de ressemblance que l'on puisse découvrir entre l'un d'eux, Honnauer, et lui, consiste en ce que, peut-être, il aura pris chez Honnauer l'idée d'une variation mineure formant l'un des numéros de sa série de douze variations. Car nous avons eu précédemment l'occasion de signaler la manière dont Honnauer, dans une des six sonates de son op. I, ayant à terminer sa sonate par des variations, a imaginé d'introduire deux variations mineures parmi plusieurs autres en majeur. Mozart, lui, jusqu'à présent, n'avait encore jamais pris cette liberté : depuis longtemps, il introduisait dans ses séries une variation lente, mais jamais encore nous n'avions rencontré chez lui, comme nous le ferons toujours désormais, une variation mineure. L'idée lui sera-t-elle venue d'Honnauer, ou peut-être d'un autre compositeur français plus « moderne », connu par lui à Munich? Le fait est que c'est à Munich, dans la présente sonate, qu'il a pour la premiere fois employé ce moyen de donner à ses variations à la fois plus de diversité et une plus haute valeur expressive.

Mais avant d'arriver à la variation mineure, nous devons examiner rapidement les morceaux précédents de la serie, ainsi que le thème qui leur sert de point de départ. Ce thème est, lui aussi, de l'invention de Mozart, suivant la coutume des maîtres français qui, dans les sonates, composaient eux-mêmes les petites ariettes destinées à être les sujets de leurs variations. Au reste, le thème inventé ici par Mozart, avec son insignifiance gentille, n'est pas non plus sans faire songer à une ariette française. Et pour ce qui est des douze variations, nous sentons bien que Mozart, ici comme dans sa série sur le *Menuet de Fischer*, s'efforce encore à laisser visibles les contours du thème : mais à tout moment, déjà, sa fantaisie créatrice lui fait oublier ce principe nouveau de la variation « galante », jusqu'à ce que, vers la fin de la série, toute trace du thème menace de s'effacer, sous la hardiesse et la beauté des improvisations affluant à l'esprit du jeune homme. Pourtant, d'une façon générale, le finale de la sonate atteste le même souci de virtuosité qui nous est apparu dans les deux morceaux précédents; et nous avons l'impression que c'est presque malgré lui que Mozart, par instants, s'abandonne à ces caprices de son génie poétique.

La première variation est toute en triolets à la main droite; et des triolets à la main gauche commencent aussi la seconde variation : mais, ici déjà, Mozart semble se lasser d'une ornementation trop servile du thème, et celui-ci risque parfois de disparaître sous le curieux dialogue poursuivi, jusqu'au bout, entre les deux mains.

De la pure virtuosité relèvent les quatre variations suivantes. L'une (n° 3) est toute en un dessin continu de doubles croches à la main droite pendant que la main gauche, comme dans le premier morceau de la sonate, dessine vigoureusement des suites d'octaves. Le n° 4 est, en quelque sorte, un renversement de la variation précédente : la main droite expose un chant qu'accompagne, à la main gauche, un dessin continu de doubles croches. Dans le n° 5, les deux mains recommencent à dialoguer entre elles, mais le principal objet de Mozart paraît être, sous les imitations rudimentaires que nous offre ce morceau, de prêter à la main gauche de rapides et difficiles successions de tierces. Et le n° 6, de son côté, n'a été écrit, évidemment. que pour exercer l'adresse du pianiste aux croisements de mains.

Mais voici que, tout à coup, la variation mineure, en obligeant Mozart à tirer du thème un effet pathétique, — car l'identité des mots « pathétique » et « mineur » était dès lors à peu près complète, — réveille en lui le génie du poète, et le décide, pour quelque temps, à oublier son souci de pur étalage de virtuosité ! Après la variation mineure elle-même, très simple et d'une signification tout intime, c'est encore le poète qui nous apparaît surtout dans les trois variations suivantes, — toutes trois ne se rattachant au caractère brillant des autres variations que par un emploi constant d'octaves. Dans l'une, le n° 8, un dialogue très sobre et puissant se poursuit entre les deux mains, qui recommence aussitôt dans la variation d'après, mais, cette fois, en contrepoint, avec une voix personnelle prêtée à chacune des deux parties, — variation également très simple au point de vue « pianistique », mais assurément la plus originale et la plus belle de toutes avec le sombre élan dramatique, tout « beethovenien », de son rythme. A quoi nous serions tentés d'ajouter que c'est encore un avant-goût du génie de Beethoven qui nous parvient dans la dixième variation, quatrième et dernière de cette admirable série de « bagatelles » poétiques. Ici, tandis que la main droite répète infatigablement une suite d'octaves en *basse d'Alberti*, la main gauche nous fait entendre un chant où le thème initial des variations se trouve comme condensé, et promu à une singulière grandeur expressive ; après quoi un long travail commence entre les deux mains, avec une foule de modulations à la fois très hardies et très saisissantes.

Et de même que la nécessité d'écrire une variation mineure avait stimulé chez Mozart la libre fantaisie, de même, maintenant, l'obligation de produire une variation lente semble avoir rappelé au jeune homme l'objet tout différent, et purement formel, qu'il s'était proposé en commençant la série de ses variations. Le fait est qu'on ne peut rien imaginer de plus froid que cette variation *adagio* où Mozart, de même qu'il avait fait naguère à propos du *Menuet de Fischer*, prend la peine d'écrire toutes ses reprises, afin de pouvoir les revêtir sans cesse d'ornements nouveaux. Mais au contraire de la belle rêverie poétique qu'est devenue la variation lente du *Menuet de Fischer*, nous n'avons ici devant nous qu'un devoir d'élève (ou de professeur), un effort assez misérable à renouveler, par toute sorte de traits et d'artifices divers, l'agrément d'un petit chant sans la moindre portée. Tout au plus ce morceau, avec ses mordants, ses trilles, ses nombreuses cadences,

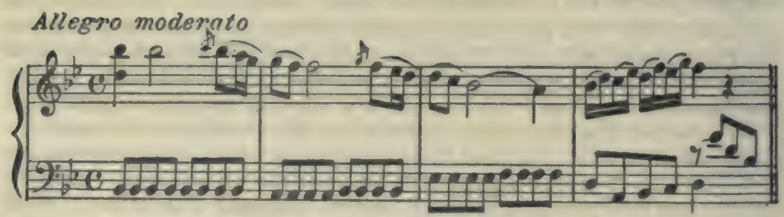
peut-il nous donner une idée de la manière dont les contemporains de Mozart, — ou plutôt ses prédécesseurs, car la mode de ces enjolivements commençait à s'user, — avaient l'habitude de varier, à l'exécution, les reprises des morceaux.

Enfin la douzième et dernière variation, toujours suivant une habitude désormais constante chez Mozart, accélère le mouvement du thème et en modifie le rythme : ici *allegro* 3/4 au lieu d'*andante* C. Avec cela un morceau tout de facture, assez difficile à jouer en raison des modulations constantes imposées à ses suites d'octaves, mais d'ailleurs complètement dépourvu de toute signification musicale un peu attachante. Notons seulement que Mozart y a également varié ses reprises, mais suivant un ordre tout autre que dans l'*adagio* précédent : après avoir varié le thème tout entier, il a repris le même rythme pour nous offrir, en quelque sorte, une nouvelle variation supplémentaire, pouvant servir de conclusion.

222. — *Salzboug,* 14 *avril* 1775.

Concerto de violon en si bémol, avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 207.
Ms. à Berlin.



Allegro moderato. — Adagio (en mi bémol). — Presto.

La date de ce concerto nous est donnée par Mozart lui-même, en tête de l'autographe où nous lisons : *Concerto a Violino solo di A. W. Mozart à Salisburgo, li 14 di Aprile 1775.* C'est donc à Salzbourg, un mois environ après son retour de Munich, que Mozart a composé ce concerto, le premier d'une série qui allait se continuer durant toute l'année 1775. Le jeune homme a-t-il eu, dès lors, l'intention de composer une série, ou bien cette idée ne lui sera-t-elle venue que plus tard ? A-t-il écrit ce premier concerto pour son usage personnel, comme on l'a supposé, ou bien l'a-t-il destiné à être exécuté par un violoniste de profession ? Impossible, pour nous, de répondre à ces questions, d'ailleurs peu importantes. Mais ce qui a bien autrement de quoi nous intéresser, c'est, en premier lieu, de voir le jeune homme s'employer désormais, presque exclusivement, au genre « galant » du concerto, et puis aussi de voir avec quelle ardeur merveilleuse, dès le début, il a mis tout son art au service de son idéal nouveau de « galanterie ».

Non pas, en vérité, que ce concerto continue à nous montrer Mozart

subissant l'influence française qui s'est révélée à nous dans la sonate précédente, et que nous allons retrouver bientôt dans les autres concertos de la série. Par un phénomène curieux, mais nullement inexplicable, il est arrivé que Mozart, en rentrant à Salzbourg, est d'abord retombé en partie sous l'empire des sentiments qu'il avait éprouvés avant son départ, sauf pour lui à se laisser ressaisir ensuite, peu à peu, par les impressions nouvelles rapportées de son voyage. Sans compter que, cette fois comme presque toujours, l'idée d'écrire son concerto a dû lui être suggérée par un modèle qui lui est tombé sous les yeux ; et ce modèle, nous serions prêts à le jurer, doit avoir eu pour auteur un maître allemand. Car il suffit de comparer le présent concerto, d'une part, avec la sonate munichoise, et d'autre part avec les concertos suivants de la série pour être frappé de tout ce qu'il a de foncièrement « autrichien », en regard du caractère « français » de ces autres ouvrages. S'agissait-il d'un concerto de Vanhall, — de cet introuvable concerto en *si bémol* que Mozart allait jouer par cœur à Augsbourg en 1777? La chose, infiniment probable, ne peut pas être affirmée avec certitude. En tout cas il y a d'un bout à l'autre, dans le concerto, un mélange d'intimité et de douceur chantante, une sorte d'abandon poétique accompagné, dans le finale, d'une verve un peu grosse, à la manière de Haydn, qui rattachent directement cette admirable composition aux œuvres éminement « viennoises » des années précédentes. Et cependant, d'autre part, quelle différence entre ces œuvres savantes et profondes, — par exemple le concerto de clavecin de décembre 1773, — et la forme toute brillante du présent concerto! Aucune trace, désormais, d'élaboration des idées, ni de contrepoint, ni d'ingénieuses recherches d'instrumentation. Nous n'avons plus devant nous qu'une sorte de longue et délicieuse *rapsodie*, une improvisation où vingt idées se succèdent et aussitôt disparaissent, jusqu'au moment où l'auteur, fatigué d'en inventer de nouvelles, reproduit sans y rien changer le tout ou une partie du début du morceau.

Cette abondance, toujours renouvelée, des idées mélodiques est même poussée, dans le n° 222, à un degré dont aucun autre des concertos de Mozart ne nous offre l'équivalent. Comme on le verra tout à l'heure par notre analyse détaillée des morceaux, Mozart se montre ici tellement prodigue de « sujets » qu'il manque parfois à toutes les habitudes du genre en substituant des thèmes nouveaux à une simple reprise d'idées précédentes, telle que la lui commandaient les habitudes susdites. Cela encore, cette manière de traiter tous ses morceaux comme des espèces de *rondos* ou de *pots pourris*, Mozart en a-t-il trouvé l'exemple dans le modele dont il s'inspirait? Peut-être : mais peut-être aussi n'a-t-il écouté là que son caprice du moment ; et, en tout cas, il est certain qu'une telle conception « rapsodique » des morceaux répondait le mieux du monde à la manière dont un génie comme celui de Mozart devait se représenter l'idéal de la musique « galante ».

Aussi ne chercherons-nous pas à approfondir la question des rapports entre la forme de ce concerto et la coupe ordinaire des concertos de violon, allemands, italiens, ou français, du temps. L'étude de ces derniers viendra plus à propos lorsque nous aborderons les concertos suivants de la série, où Mozart nous apparaîtra se soumettant de nou-

veau à l'influence du goût français. Ici, son unique préoccupation semble bien avoir été de montrer tout ensemble sa fécondité inventive et sa maitrise à utiliser les ressources du violon. Encore ne pouvons-nous pas dire, même à ce point de vue, que le présent concerto offre rien d'exceptionnel, ni pour l'éclat et la difficulté de la partie du soliste, ni non plus pour sa beauté « instrumentale » et l'intelligence de ses ressources propres. Il en est du violon, dans ce concerto, comme des voix dans la *Finta Giardiniera* ou le *Re pastore* : l'agrément de leurs parties est simplement d'ordre « musical », sans que Mozart se soit beaucoup soucié de leur langage individuel, ainsi que le faisaient, par exemple, les auteurs d'opéras ou les violonistes italiens. Un autre instrument pourrait, au besoin, remplacer le violon sans que la beauté de l'œuvre en fût très compromise. Et quant à la « virtuosité » des trois morceaux, elle ne consiste qu'en des traits relativement élémentaires, ou encore en de grands écarts, qui achèvent de nous révéler la provenance viennoise des modèles imités par Mozart. En réalité, le violon solo se trouve bien moins employé, dans les trois morceaux, à faire étalage de son habileté qu'à traduire les beaux chants dont sa partie est toute parsemée. Et bien que, déjà, l'influence « galante » ait fort éloigné Mozart de son état d'esprit de 1773, où nous l'avons vu concevoir un peu son concerto de clavecin comme un dialogue entre le soliste et l'orchestre, le rôle de l'orchestre n'en reste pas moins, dès ce premier concerto de violon, beaucoup plus important que dans l'ordinaire des concertos d'alors. Les préludes, il est vrai, sont courts, et l'accompagnement des *soli* toujours assez discret : mais du moins ne s'arrête-t-il pas un instant, et parfois se trouve-t-il revêtir une portée supérieure à celle du *solo* qu'il escorte, étant chargé du chant véritable, tandis que le violon principal ne fait que l'enjoliver de ses fioritures. En un mot, une musique très simple, et ne souffrant point d'être comparée aux grands concertos des virtuoses italiens ou français : mais, malgré tout, une musique infiniment plus « musicale » que ne le comportait à ce moment l'habitude du genre, et toute chantante et rayonnante de gentille lumière mélodique, pleine de grâce naïve jusque dans les ritournelles, que Mozart s'amuse à renouveler de proche en proche, dans l'élan délicieux de sa verve créatrice.

Le premier morceau, tout de suite, nous fait voir l'étonnante richesse mélodique qui est l'un des traits distinctifs de ce concerto. Il s'ouvre par un prélude orchestral assez court, mais contenant deux sujets séparés, et qui tous deux sont suivis d'une même ritournelle, singulièrement vive et gracieuse, utilisée plus tard dans les grands opéras bouffes de Mozart : mais il se trouve, ici, que cette délicieuse ritournelle ne reparaîtra plus jamais dans le morceau, charmante idée saisie au passage, et puis oubliée dès l'instant d'après. Le *solo*, lui, commence par reprendre, en l'abrégeant, le premier sujet du prélude, auquel succède un premier chant nouveau, formant, en quelque sorte, le premier sujet propre au soliste. Puis, après un grand trait de violon, l'orchestre reprend son second sujet du prélude, sur lequel le violon principal brode une espèce de variation en légères arabesques. Ainsi s'achève la première partie : mais entre elle et le *développement*, Mozart, au lieu de reprendre la ritournelle du prélude, nous offre une ritournelle

toute neuve qui, par des modulations imprévues et piquantes, amène un nouveau chant du soliste, très expressif et original avec sa tonalité mineure, et sans cesse entremêlé de rappels des arabesques dessinées, tout à l'heure, sur le second sujet du *tutti* initial. Encore une ritournelle nouvelle pour terminer ce beau *développement* : mais ensuite, jusqu'à la cadence finale, on peut dire que la *rentrée* de la première partie reproduit celle-ci sans aucun changement. Tout au plus un des traits du violon est-il un peu allongé, et l'orchestre, de son côté, reprend-il un morceau du premier sujet du début qu'il avait omis dans la première partie du concerto propre. Encore une ritournelle nouvelle, pour préparer la cadence; et le morceau finit par une reprise, à l'orchestre, de la longue ritournelle qui précédait le *développement*. Quant à l'instrumentation, la partie du violon principal, comme nous l'avons dit, est infiniment plus riche en beauté mélodique qu'en abondance ou difficulté de figures de virtuosité; nous y noterons seulement de fréquents écarts, ainsi qu'une de ces longues tenues qu'aimait également l'école viennoise. L'orchestre, lui, continue à être traité beaucoup plus simplement qu'il ne l'était, par exemple, dans le concerto de clavecin de 1773. Les violons marchent ensemble, accompagnés par l'alto et la basse; et les vents ne font guère que colorer légèrement les autres parties.

L'*adagio*, à son tour, s'ouvre par un *tutti* formé de deux sujets et d'une ritournelle. Mais le soliste, ici, attaque d'abord un sujet nouveau, auquel vient s'opposer le premier sujet du *tutti*, sous une longue tenue du violon principal; et puis, de nouveau, celui-ci recommence à chanter librement, à peine interrompu, çà et là, par des rappels du prélude à l'orchestre. Et c'est encore le même chant, varié et étendu, qui remplit le passage tenant lieu de *développement*, jusqu'à une *rentrée* où se trouve supprimé le premier sujet du premier *solo*. Mais, par contre, voici que le second sujet du prélude, absolument négligé de Mozart dans la première partie du *solo*, reparaît tout à coup, d'abord à l'orchestre, et puis est repris au violon principal, remplaçant le chant nouveau de celui-ci dans la première partie. Après quoi c'est encore une ritournelle nouvelle qui amène la cadence facultative, avant que le morceau s'achève par une reprise des deux ritournelles du *tutti* juxtaposées. A quoi nous devons ajouter que, dans cet *adagio*, la virtuosité disparaît complètement, pour laisser la place à des chants à la fois très simples et très purs, imprégnés d'une poésie toute intime, et déjà aussi « mozartienne » que possible. L'orchestration, pareillement, est toute mélodique, sans autre mérite que sa grâce chantante : mais il faut remarquer que Mozart, sans attribuer un rôle bien actif aux instruments à vent, ne se résigne pas à les réduire au silence durant son *adagio*, ainsi qu'on le faisait volontiers alors. Parfois même des tenues de cors, très discrètes mais parfaitement ménagées, viennent joindre à l'ensemble mélodique un charme particulier de grâce un peu voilée.

Pour ce qui est du finale, la désignation de *presto*, familière à Joseph Haydn, suffirait déjà à faire supposer que Mozart subit ici l'influence de ce maître; et cette influence apparaît bien mieux encore dans le caractère et le rythme du long *tutti* initial, avec ses deux sujets d'une allure très vive et presque populaire, auxquels s'ajoute même, suivant l'habitude de Haydn, un troisième petit sujet en manière de cadence finale.

Sans compter que si Haydn, dans les deux concertos de violon dont nous avons parlé, sacrifie déjà à la mode nouvelle en donnant à ses finales la forme de *rondos*, ce n'en est pas moins à son esprit que Mozart nous fait penser en traitant, cette fois encore, son finale de concerto comme « un morceau de sonate ». Il avait fait ainsi, nous l'avons vu, dans son grand concerto de clavecin de 1773 ; et nous avons vu aussi que plus tard, à Vienne, il a cru devoir substituer à ce « morceau de sonate » un autre finale en forme de *rondo*. Ici, pour ce concerto de violon, la même aventure lui est arrivée, et cela dès l'année suivante : car nous aurons à étudier, en 1776, un petit *rondo concertant* qui aura sûrement été écrit pour que ce premier concerto, comme tous les autres, pût désormais finir par le *rondo* traditionnel.

Après le prélude que nous avons dit, et où les deux sujets, à la façon de Haydn, s'apparentent l'un à l'autre au lieu de s'opposer, le *solo* débute par une variation du premier sujet du *tutti*, dont le rythme est ensuite maintenu sous des reprises et extensions tout à fait « haydniennes », jusqu'à ce que survienne enfin un sujet nouveau, équivalent au sujet ordinairement réservé pour le soliste : mais avec cette différence que, maintenant, ce sujet tout rythmique se trouve réparti entre le violon principal et l'orchestre, de telle sorte qu'il y a même des passages où le soliste, accompagné seulement par les basses, dialogue avec les violons du *tutti*. Une reprise du second sujet du prélude, mais de nouveau à l'orchestre seulement, amène un *développement* très étendu et, en somme, assez travaillé, cette fois de nouveau sur le rythme du premier sujet : aussi bien tout ce finale de concerto donne-t-il l'impression d'être fait sur le modèle d'un grand finale de symphonie ou de sonate de Joseph Haydn, et la préoccupation symphonique de Mozart est poussée si loin que nous voyons même, dans ce *développement*, un grand passage du *tutti* où l'orchestre, en tonalités mineures, élabore, à son tour le rythme du premier sujet varié précédemment par le soliste. Il est vrai que la *rentrée*, ensuite, dans ce finale comme dans le premier morceau, apporte très peu de changements à la reprise de la première partie, sauf pourtant à répartir entre le *solo* et le *tutti*, le second sujet du prélude, qui tout à l'heure n'était repris qu'a l'orchestre ; et la reprise de ce second sujet au violon se continue par un grand passage nouveau du soliste, aboutissant à un trille, première cadence que suivra bientôt le point d'orgue laissant place à la grande cadence facultative. Une reprise du troisième sujet du prélude, à l'orchestre, sert de conclusion au morceau. Tout cela d'un mouvement rapide et suivi, sans aucun des contrastes qui, plus tard, rempliront les finales de tous les concertos. Mozart, sous l'influence d'un maître allemand, s'est livré là à un léger et charmant badinage, qui lui a permis de tirer d'un rythme très simple toute sorte d'effets ingénieux ou piquants. La partie du soliste, toujours relativement plus chantante que difficile, requiert cependant une main très sûre ; et l'orchestration des *tutti* paraît avoir intéressé Mozart, dans ce finale, plus que dans aucun des deux morceaux précédents.

223. — *Salzbourg, avril* 1775.

Il Re Pastore, Dramma per musica en deux actes, pour trois soprani et deux ténors, avec accompagnement d'un violon principal, deux violons, alto, deux flûtes, deux hautbois, deux bassons, deux cors anglais, quatre cors et basse.

K. 208.
Ms. à Berlín.

Poème de Métastase.
Ouverture (*voir le n°* 224).

Acte I. — I. Air d'Aminta (soprano) en *ut : Intendo, amico, rio : andantino.* — II. Air d'Elisa (soprano) en *sol : Alla selva : allegro.* — III. Récitatif et air d'Aminta. Récitatif : *Ditelo, voi pastori.* Air en *si* bémol : *Aer tranquillo : allegro aperto.* — IV. Air d'Alessandro (ténor) en *ré : Si sponde al soli : allegro.* — V. Air d'Agenore (ténor) en *sol : Per me rispondete : grazioso.* — VI. Air de Tamiri (soprano) en *mi* bémol : *Di toute sue procelle : allegro aperto.* — VII. Récitatif et duo d'Elisa et Aminta. Récitatif : *Che! m'affreti.* Duo en *la : Vanne a regnar : andante et allegro.*

Acte II. — VIII. Air d'Elisa en *si* bémol : *Barbaro oh! Dio : andante.* — IX. Air d'Alessandro en *fa : Se vincendo : allegro moderato.* — X. Air d'Aminta en *mi* bémol : *L'amero, saro costante : rondo : andantino.* — XI. Air de Tamiri en *ré : Se tu di me fai dono : andantino grazioso.* — XII. Air d'Agenore en *ut* mineur : *Sol puo dir : allegro.* — XIII. Air d'Alessandro en *ut : Voi che fausti : allegretto.* — XIV. Finale. Chœur des cinq personnages en *ré : Viva l'invitto duce : molto allegro.*

Comme le *Songe de Scipion*, le *Roi pasteur* a été composé pour la Cour de Salzbourg ; mais les deux titres suffisent à montrer que les genres des deux pièces n'ont rien de commun entre eux. Au lieu d'une cantate ou d'un oratorio profane, le *Re Pastore* est proprement une *sérénade pastorale*, comme était naguère *Ascanio in Alba*, avec cette seule différence que la suite des airs n'y est plus entremêlée de danses et de chœurs. Aussi est-il tout naturel que Mozart, pour les airs de sa nouvelle *sérénade*, ait employé les mêmes coupes et le même style que pour *Ascanio*. Comme dans ce dernier, la plus grande partie des airs sont de petits airs avec reprise variée, c'est-à-dire où la seconde partie est intercalée entre les deux strophes de la première. Ainsi sont faits les airs d'Aminta n°s 1 et 3, l'air d'Elisa n° 2, les deux airs d'Agenore n°s 5 et 12, l'air de Tamiri n° 6 et deux des trois airs d'Alessandro, n°s 4 et 13. Mais l'esprit que nous révèlent ces airs est déjà tout autre que celui qui nous est apparu dans les airs d'*Ascanio* ; et c'est exactement l'esprit que nous font voir toutes les compositions instrumentales de l'année 1775. D'abord, nous y sentons que Mozart, préoccupé d'écrire des concertos et autres morceaux de *galanterie*, conçoit ses airs eux-mêmes comme des premiers morceaux, des *andantes* ou des finales de concertos. Après un prélude d'orchestre très étendu, et tout pareil à celui des concertos de violon de la même année, le chant, toujours très activement soutenu par l'orchestre, expose ses deux sujets avec un éclat

aussi varié que possible, en attendant qu'il les reprenne, plus variés encore, après la petite partie intermédiaire. Mais ce qui est surtout caractéristique, dans la plupart des airs du *Re Pastore*, c'est que cette seconde partie est traitée tout à fait comme un *développement* de concerto ou de sonate. Elle sort directement de la première partie, dont elle se borne souvent à varier l'un des sujets ; et parfois elle est très courte (de cinq mesures, par exemple, dans l'air n° 13), évidemment sans autre objet que de servir de transition à la rentrée qui la suit. Elle cesse désormais d'être une partie distincte, pour devenir un épisode au courant de l'air. D'autres fois, cependant, elle est au contraire assez étendue, et significative, et même plus originale et plus travaillée que la première partie (dans les trois airs n°s 3, 6, et 12) : mais, là encore, elle reste traitée en *développement*, expressément dérivée de la première partie, et nous rappelle le goût qu'a toujours eu Mozart pour mettre, dans les *développements* de ses morceaux instrumentaux, un effort particulier d'expression et de travail musical. En outre, les habitudes du jeune homme pendant l'année 1775 se traduisent à nous, dans ces airs du *Re Pastore,* par une tendance, très exceptionnelle chez Mozart, à varier assez peu ses reprises. Nous avons vu que, dans ses sonates, et autres compositions analogues de cette année, il en était arrivé à répéter intégralement la première partie de ses morceaux, à cela près qu'il transposait dans le ton principal tout ce qui, au cours de la première partie, était dans un autre ton. Dans son *Re Pastore*, il y a plusieurs airs où la reprise n'est guère plus variée ; ou bien, quand elle l'est un peu plus, c'est toujors avec des variations banales et superficielles, exigée sans doute par la vanité des chanteurs. L'air n° 5 a la forme d'un petit menuet, avec trio intermédiaire ; l'air n° 1 est un petit *andante* de symphonie, que Mozart, d'ailleurs, va tout de suite arranger comme tel, pour une symphonie n° 234, composée afin d'utiliser son ouverture du *Re Pastore*. Détail curieux : dans cet *andante*, la rentrée ne reprend d'abord que la seconde phrase du premier sujet, et la première phrase ne reparaît qu'à la fin, en manière de *coda :* procédé que nous allons voir se développer chez Mozart, et reparaître presque constamment dans son œuvre instrumentale de l'année suivante. L'air n° 3 a pour premier sujet le thème principal du début du concerto de violon en *sol*, écrit par Mozart en septembre de la même année.

Deux airs, l'un d'Elisa (n° 8) et l'autre d'Alessandro (n° 9), ont la forme de *cavatines* en deux couplets. Enfin deux autres airs, l'un d'Aminta n° 10), l'autre de Tamiri (n° 11), — et il faut noter cette succession de formes pareilles, pour les airs de cette catégorie comme pour ceux de la précédente, — sont, pour la première fois chez Mozart, des *rondos*, ou plutôt, comme il écrivait ce mot en 1775, des *rondeaux* ; et ils ont bien la coupe des *rondeaux* à la française, c'est-à-dire de morceaux où alternent deux sujets de longueur et de portée à peu près égales. Là encore, dans cette conception nouvelle du *rondo*, nous retrouvons le Mozart de 1775. Dans les deux airs, le premier sujet est répété trois fois, sans aucune variation, et deux fois le second sujet, sensiblement varié la seconde fois. Le *rondo* n° 10, pour achever de nous révéler son caractère concertant, est chanté, en outre du soprano,

par un violon principal, qui, le plus souvent, répète en écho le chant de la voix.

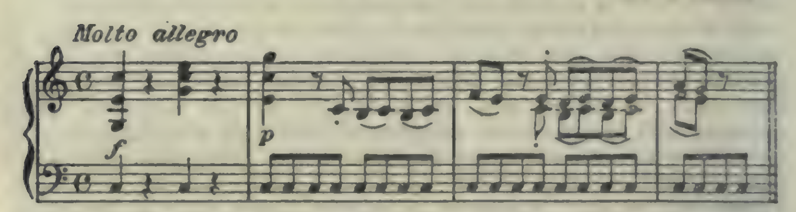
Et ce caractère concertant, de même qu'il se montre à nous dans la forme des airs du *Re Pastore*, se manifeste aussi dans leur esprit, et en définit parfaitement à la fois les défauts et les qualités. Il n'y a pas un seul des airs de toute la pièce où nous ayons l'impression que Mozart a pris au sérieux la situation ou les sentiments de ses personnages. Tout ce qu'ils chantent est naturellement approprié à l'émotion qu'indiquent les paroles : mais cette émotion a simplement fourni à Mozart la donnée générale de ses morceaux, tout à fait à la manière de sa musique instrumentale, et même, plus expressément, de ses concertos. Dans quelques airs, d'autre part, notamment dans l'air d'Alessandro nº 4, les paroles du texte ont donné lieu à de petites harmonies imitatives : mais celles-ci ne sont encore que des épisodes ou des ornements d'ordre tout musical, comme on en trouve souvent dans les concertos. A considérer le *Re Pastore* comme une pièce, on serait très en peine d'en faire l'éloge ; et il faut bien ajouter que, même à ne tenir ses airs que pour des concertos, aucun d'eux ne paraît avoir été produit avec assez d'âme pour mériter d'être rangé parmi les œuvres originales et vraiment importantes de Mozart. Mais, avec tout cela, il n'y a pas un de ces airs qui ne soit très agréable, et même où la voix n'ait un charme propre, car la composition de la *Finta Giardiniera* avait, une fois de plus, remis Mozart en contact avec cette musique vocale dont ses goûts naturels et son milieu ordinaire tendaient sans cesse à le détourner. Les airs du *Re Pastore* sont très bien écrits pour les voix, à la condition seulement d'admettre l'idéal esthétique moderne, où la voix, tout en ayant son timbre et son domaine propres, n'est cependant conçue que comme l'instrument principal d'un ensemble symphonique. Quant à l'instrumentation des airs, elle est claire, facile, évidemment improvisée, mais toujours d'une richesse et d'une grâce exquises. Peu de contrepoint, nulle de ces grandes trouvailles dramatiques que nous avons signalées dans *Lucio Silla :* mais une extrême pureté de la ligne mélodique, un emploi très libre et très heureux des instruments à vent, et sans cesse une couleur poétique la plus ravissante du monde dans sa simplicité.

Le récitatif *secco*, de plus en plus, se dépouille de toute signification musicale ; les très rares récitatifs accompagnés sont insignifiants. Des deux ensembles, le chœur final du deuxième acte est assez long, mais un peu vide et, avec ses petits duos à la tierce entrecoupant les strophes homophones du chœur, rappelle fort certains morceaux de la messe que Mozart avait écrite quelques mois auparavant. Au contraire, le duo final du premier acte est charmant, sans avoir probablement coûté à Mozart beaucoup plus d'effort. Il est fait en deux morceaux : un *arioso, andante*, exposé alternativement par les deux voix, et un ensemble, *allegro*, où les voix chantent à la tierce, sauf à se répondre parfois en petites imitations : mais Mozart s'est amusé à rappeler, dans ce second morceau, la mélodie et les figures d'accompagnement du premier ; et il a mis à tout ce travail une légèreté et une sûreté de main qui font de ce duo l'une des parties les plus réussies du *Re Pastore*.

224. — *Salzbourg, avril* 1775.

Ouverture du Re Pastore en ut.

Ms. à Berlin.



Ce morceau est proprement la première *ouverture* qu'ait écrite Mozart. Les ouvertures de la *Schuldigkeit* et d'*Apollo et Hyacinthus* n'étaient que des morceaux de sonate arrangés pour orchestre : et toutes les ouvertures suivantes, qu'elles eussent trois ou deux morceaux, restaient toujours des *symphonies*, à la manière des ouvertures italiennes. Ici, pour la première fois, Mozart concoit l'ouverture à la manière française, c'est-à-dire comme un morceau unique, traité librement, et expressément destiné à préparer la pièce qui va suivre. Cette ouverture du *Re Pastore* va d'ailleurs servir de prototype, en 1790, pour celle de *Cosi fan tutte*. Elle est faite d'une alternance de rythmes vifs, entrecoupés çà et là d'un chant mélodique ; et puis, à la fin, en manière de *coda*, un autre chant intervient, d'un caractère à la fois héroïque et tendre, et chanté en imitation par les hautbois et les flûtes. Notons encore que cette ouverture, pour mieux affirmer sa différence avec toutes les précédentes, est en *ut*, au lieu du ton habituel de *ré*. Tout cela annonce déjà un effort, que nous allons maintenant découvrir sans cesse chez Mozart, à innover dans tous les genres, au moins pour ce qui est de la forme extérieure. Au reste, comme nous le verrons, ce caractère libre de l'ouverture du *Re Pastore* n'a pas empêché Mozart, suivant une habitude qui lui était commune avec Joseph Haydn, de transformer son ouverture en symphonie (ou *divertissement*) par l'addition de deux autres morceaux.

Que si, maintenant, nous entrons dans le détail de la composition du morceau, nous verrons que la coupe adoptée ici par Mozart ressemble beaucoup à celle qui lui a servi naguère pour le premier morceau de l'ouverture de la *Finta Giardiniera*. C'est la vieille coupe italienne dont nous avons parlé déjà a propos des petites symphonies de 1773, et où la première partie, se terminant par une reprise un peu variée du premier sujet en guise de *développement*, se répète tout entière aussitôt après ce petit passage, et en reproduisant ce passage lui-même : de telle sorte qu'un même sujet se trouve redit au moins quatre fois, avec deux expositions du petit intermède constitué par le second sujet. Encore, ici, le premier sujet est-il répété cinq fois, car Mozart nous le présente, au début, sous une double exposition, à la manière de Haydn.

Voici, d'ailleurs, comment sont agencées les diverses phrases du morceau :

Après les trois accords d'entrée traditionnels, les deux violons dessinent un rythme vif et montant, qui annonce déjà celui de l'ouverture de *Cosi fan tutte*, pour aboutir bientôt à une grande ritournelle italienne, en unisson. Puis apparaît la nouvelle exposition susdite du premier sujet où, maintenant, l'accompagnement est confié au second violon ; et une nouvelle ritournelle, très longue et contrastée, termine cette première partie du morceau. Vient ensuite, toujours chanté par les violons réunis, un second sujet très distinct, mais d'un rythme également très vif et léger ; et nous nous apprêtons à en entendre la ritournelle lorsque tout à coup, à l'alto et à la basse, reparaît le rythme du premier sujet, donnant lieu au petit passage en *développement* dont nous parlions tout à l'heure. Et puis voici la ritournelle qui terminait la première exposition du premier sujet, et qui, maintenant, commence véritablement la *rentrée*, Mozart ayant cru devoir supprimer ici la reprise de cette première exposition elle-même. La seconde exposition de tout à l'heure est ensuite reprise, à son tour, avec un allongement de cinq mesures qui permet à Mozart de jouer librement de ce rythme du début ; après quoi la longue ritournelle qui finissait le premier sujet, et le second sujet lui-même, et le passage en *développement* qui le suivait, se trouvent repris sans aucun changement. Encore n'est-ce pas tout : au lieu de finir ici, Mozart imagine de nous faire entendre maintenant cette première exposition du premier sujet qu'il a supprimée au commencement de sa *rentrée* suivant un procédé d'interversion que nous avons signalé déjà dans le premier air du *Re Pastore*, en ajoutant qu'il deviendrait surtout familier à Mozart durant toute l'année 1776.

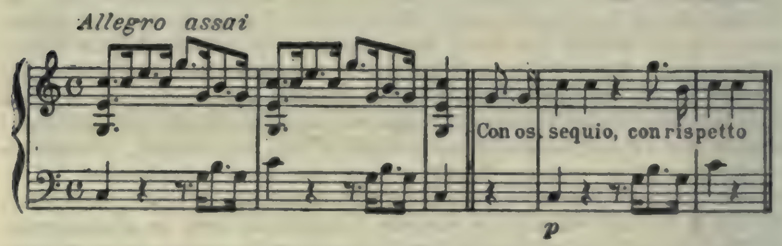
Enfin, nous avons dit plus haut de quelle façon imprévue et exquise cette ouverture, après ce retour du premier sujet, se termine par huit mesures d'un chant tout nouveau, récité en imitation par les flûtes répondant au groupe uni des premiers violons et des hautbois, sous un léger accompagnement continu des seconds violons.

L'instrumentation, d'un bout à l'autre de l'ouverture, offre les qualités et les défauts que nous avons signalés dans notre analyse du *Re Pastore* lui-même. Elle est très simple, sans aucun effort de nouveauté : mais d'une adresse, d'une grâce, et d'un éclat remarquables. Les violons, désormais, marchent presque toujours ensemble, en opposition avec le groupe des altos et des basses. Quant aux vents, le dialogue en imitation des flûtes avec les hautbois, dans la phrase finale, est proprement le seul endroit où ils jouent un rôle important : ce qui ne les empêche pas, dans le reste du morceau, d'intervenir toujours avec une sûreté singulière, pour ajouter plus de couleur et de vie à la trame orchestrale.

225. — *Salzbourg, mai* 1775.

Air bouffe pour ténor en ut : « **Con ossequio, con rispetto** », avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 210.
Ms. à Berlin.
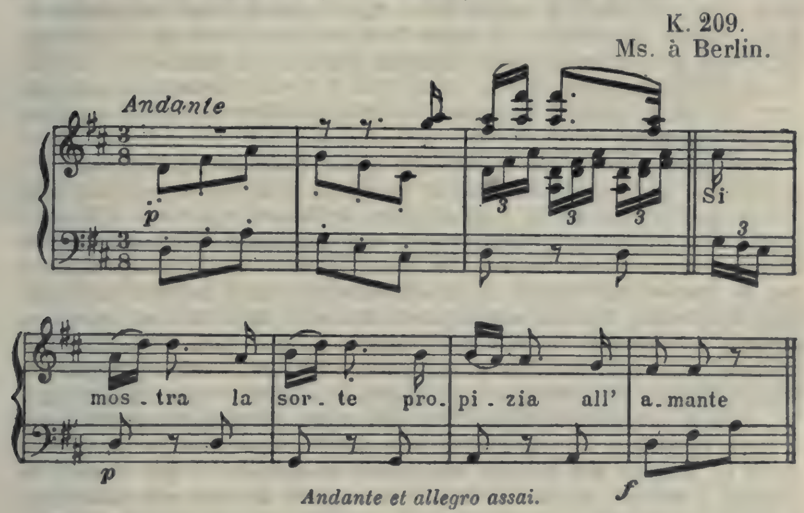


La date de cet air nous est donnée par le manuscrit (*nel maggio* 1775). Un autre air, également pour ténor, est daté du 19 mai de la même année (n° 226) : mais nous le croyons postérieur au n° 225, car ce dernier se trouve placé avant l'autre, dans le cahier ancien où l'on a recueilli les autographes de ces deux airs et de plusieurs autres. Cependant, il se peut aussi que les deux airs aient été composés pour une même représentation, du 19 mai 1775.

Car il arrivait souvent que des chanteurs, surtout dans l'opéra bouffe, n'étant pas satisfaits de quelques-uns des airs que leur réservait la partition, demandaient à un autre musicien d'écrire pour eux, sur les mêmes paroles, une autre musique ; et c'est évidemment dans ces conditions que Mozart, pour un opéra bouffe joué à Salzbourg le 19 mai 1775, a fait à un ténor l'amitié de lui récrire deux airs. Le premier, n° 225, est expressément, comme l'indique le texte même de Mozart, un « air bouffe ». Le personnage du ténor, s'adressant à quelque seigneur grotesque, lui dit, tout haut, « qu'il n'a pas son pareil au monde », mais en ajoutant aussitôt, à part soi, que c'est « pour l'orgueil, l'ignorance, et la grande bestialité » que le seigneur en question n'a pas son pareil. Il y a là un effet comique qui, répété trois fois, constitue proprement tout l'air, formé de trois couplets un peu variés. Le contraste du respect des paroles hautes et de la réserve des apartés est marqué, ici, par une opposition d'un chant et d'un simple *parlando* un peu accompagné. L'orchestre varie agréablement ses effets : mais ni lui ni le chant ne s'élèvent au-dessus d'une improvisation facile et brillante.

226. — *Salzbourg*, 19 *mai* 1775.

Air en ré : « Si mostra la sorte », pour ténor avec accompagnement de deux violons, alto, deux flûtes, deux cors et basse.

K. 209.
Ms. à Berlin.



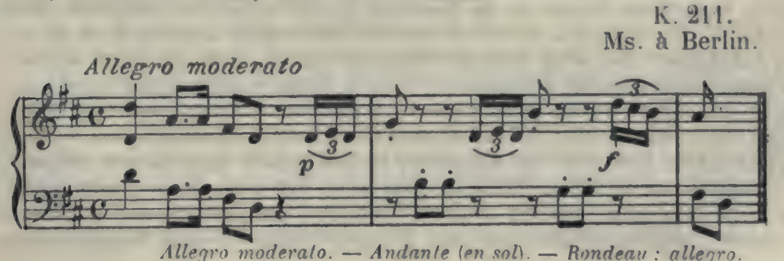
Andante et allegro assai.

Cet air, écrit dans les mêmes conditions que le précédent, est d'un caractère tout autre. C'est un petit air d'amour, mais toujours destiné à un opéra bouffe. Mozart lui a donné la forme d'un de ces airs à reprise variée que nous venons de voir dans le *Re Pastore*. La reprise, ici encore, est assez peu variée : mais la seconde partie de l'air se distingue nettement de la première, et est charmante, avec des modulations mineures légèrement indiquées. L'orchestre, dans tout l'air, est beaucoup plus important que le chant qui, sauf quelques petites cadences dans la *strette*, se borne à doubler la partie de l'alto (suivant l'usage de Mozart pour les ténors), ou encore la partie des flûtes, qui ont ici un rôle capital.

227. — *Salzbourg*, 14 *juin* 1775.

Concerto en ré, pour violon avec accompagnement de deux violons, alto, deux flûtes, deux cors et basse.

K. 211.
Ms. à Berlin.



Allegro moderato. — Andante (en sol). — Rondeau : allegro.

La date de ce concerto, comme de tous les autres de la série, nous est révélée par Mozart lui-même. Le manuscrit, à la Bibliothèque de Berlin, porte l'inscription : *Concerto di violino di W. A. Mozart m. p. á Salsburg li 14 di Giugno* 1775. Quant à la destination du concerto nous avons dit déjà, à propos du n° 222, combien il est impossible de rien affirmer de certain à ce sujet. Tout au plus, le ton de *ré*, employé ici et qui se retrouvera dans un autre concerto de l'automne suivant, permet-il de supposer que, à la date où il écrivait ce concerto de juin 1775, Mozart ne pensait pas encore à entreprendre une série régulière de six concertos.

Nous avons vu de quelle façon le jeune homme, dans son concerto précédent, avait momentanément un peu écarté les impressions nouvelles qu'il rapportait de Munich, pour se laisser reprendre d'abord à l'esprit de Salzbourg, probablement sous l'influence d'un modèle allemand qui lui était tombé sons les yeux. Mais bientôt la composition de son *Re Pastore* avait ravivé en lui ses souvenirs de la nouvelle initiation française subie pendant son séjour à Munich ; et le fait est que nous aurions pu signaler, dans l'esprit comme dans le style de cette petite cantate pastorale, maintes traces manifestes de la même inspiration française qui s'était révélée à nous dans la sonate de piano en *ré* n° 221. Ici, dans ce concerto de juin 1775, cette même inspiration se fait sentir à nous librement et pleinement, comme d'ailleurs elle se fera sentir dans la plupart des œuvres suivantes. Désormais, ce qui n'avait été encore, à Munich, qu'une fantaisie passagère, devient une habitude à peu près constante. La « galanterie » de Mozart ne cesse plus d'avancer dans la voie particulière où nous l'avons vue s'engager pendant le séjour de Munich, sous l'action immédiate d'œuvres de maîtres français. Aussi bien, si le concerto précédent pouvait donner parfois l'illusion d'être composé par Joseph Haydn, celui-ci, au génie près dont il est imprégné, s'accommoderait assez de porter la signature d'un Guénin ou d'un Gaviniès.

Déjà la manière française d'écrire le mot *rondeau* nous indique le pouvoir que continue d'exercer sur Mozart cette influence française ; et la coupe de ce *rondeau* final nous montrera, elle aussi, comment le jeune homme est dorénavant revenu à une conception du genre qu'il avait jadis connu à Paris et à Londres. Mais c'est à une profondeur beaucoup plus grande que nous pouvons rechercher, dans l'œuvre nouvelle de Mozart, les vestiges de cette pénétration du goût et de l'esprit musicaux français. Tout de même que les maîtres parisiens d'alors, en effet, Mozart commence dès maintenant à remplacer, pour ainsi dire, le contenu intime de sa musique par un agrément extérieur plus varié et plus élégant. Au lieu d'élaborer des sujets donnés, il se borne à juxtaposer une série d'idées différentes, mais avec un souci évident d'expression juste et de simple et légère beauté mélodique. La virtuosité elle-même revêt une allure tout aimable et gracieuse, qui exige de l'exécutant moins d'habileté manuelle que de goût artistique. Pensées et langage, tout cela se simplifie, en attendant que bientôt Mozart, toujours sous la même influence française, fasse regagner à son œuvre en diversité imprévue de coupe et d'allure ce qu'il lui fait perdre à présent en élaboration musicale. Et non seulement toute apparence de

contrepoint disparaît de cette musique « allégée », — pour ne pas dire « appauvrie » : — le rôle de l'orchestre se réduit de plus en plus à un accompagnement du chant du soliste, et avec une telle simplification de ses procédés qu'un rapide coup d'œil suffit pour nous faire reconnaître, dans les partitions, l'infériorité surprenante, à ce point de vue, des œuvres de 1775 en comparaison de celles de l'année précédente. C'est comme si Mozart, provisoirement et par une singulière contrainte imposée à son naturel, en était venu à n'attacher à l'orchestre de son concerto qu'une importance accessoire, réservant aux *soli* toute son attention et tout son amour. Après quoi il convient d'avouer que, du moins, ses *soli* acquièrent dès lors une grâce à la fois limpide et délicate, une signification sentimentale merveilleusement vivante et précise, dans sa simplicité un peu superficielle, et, en un mot, des qualités toutes françaises de distinction élégante, qui rachètent jusqu'à un certain point ce que la « galanterie » ainsi comprise a fait perdre sous le rapport de la véritable valeur musicale.

Ce que nous venons de dire ne s'applique pas seulement au présent concerto, mais à toute la série des œuvres qui vont suivre, avec pourtant cette différence que nous allons voir de plus en plus Mozart s'ingénier ensuite à compenser en originalité extérieure la réduction de l'effort proprement musical, telle que nous la constatons dans ce concerto. C'est comme si, d'abord, le jeune homme avait voulu préparer le terrain, faire place nette au style nouveau en se débarrassant de tout ce qu'il conservait encore de ses grandes ambitions musicales de naguère, désormais inutiles; et le fait est que pas un seul de ses concertos ne nous apparaîtra aussi court que celui-ci, ni aussi simple et dépouillé de toute prétention supérieure. Mozart n'y cherche vraiment qu'à nous plaire par les moyens les plus faciles, évitant la subtilité de l'idée comme la complication ou l'approfondissement de la forme.

L'invention, à coup sûr, reste toujours encore d'une abondance merveilleuse : mais sans que Mozart, désormais, l'emploie à renouveler de proche en proche toute sa trame mélodique, ainsi qu'il avait fait dans le concerto précédent. Les sujets des *tutti*, maintenant, se trouvent régulièrement utilisés dans les *soli*, et la coupe du concerto, comme nous l'avons dit déjà, revient absolument au type établi du genre, tel que nous l'avons défini à propos du concerto de clavecin de 1773. Et Mozart, à la date où nous sommes, a subi si profondément l'influence de la « galanterie » qu'il transporte même jusque dans le concerto l'habitude que nous avons vu qu'il s'est donnée pour ses autres œuvres instrumentales d'alors : l'habitude de ne plus varier, ou presque plus, ses *rentrées*.

Le premier morceau débute par un prélude orchestral relativement assez court, où nous apparaissent deux sujets distincts, suivis d'une grande ritournelle. Le *solo*, tout de suite, reprend le premier sujet, tantôt doublé par l'orchestre, tantôt lui répondant en un petit dialogue. Vient ensuite un sujet nouveau, quelques mesures de chant, aboutissant à une sorte de ritournelle brillante en triolets. Après quoi c'est le second sujet du *tutti* qui revient à l'orchestre, sous de légers ornements du soliste, qui bientôt, à son tour, en reprend la ligne mélodique, l'allonge quelque peu, et entame de nouveau un grand trait en triolets,

avec d'énormes écarts, pour arriver ainsi à sa première cadence. A ce moment, l'orchestre dessine trois mesures nouvelles, mais pour reprendre, aussitôt après, la seconde moitié de la ritournelle qui terminait son prélude ; et c'est alors, au violon solo, un petit *développement* tout nouveau, qui commence par des traits assez insignifiants, mais se change bientôt en un chant mineur très modulé et d'une expression très originale, sur un accompagnement non moins expressif de l'orchestre. Encore cinq mesures nouvelles à l'orchestre, pour amener la *rentrée* : et celle-ci reproduit exactement toute la première partie, sans même changer les traits du violon, à cela près que Mozart, vers la fin, intercale dans son *solo*, une ritournelle qui, d'abord, n'avait été exposée qu'à l'orchestre. Après quoi le *tutti* final se borne à répéter exactement toute la ritournelle qui terminait le prélude. Ajoutons que l'ensemble de l'orchestration est également simplifié, avec une tendance de plus en plus grande à n'attribuer à l'orchestre, dans les *soli*, qu'un rôle modeste d'accompagnement. Les vents, il est vrai, travaillent sans cesse pendant les *tutti*, et font quelques tenues pendant les *soli* : mais tout cela essentiellement *ad libitum* et d'une insignifiance parfaite.

L'*andante*, lui, nous fait voir plus clairement encore l'influence des concertos français, où ce morceau est le plus souvent très court, et avec un caractère particulier de chant continu du violon, sur un accompagnement d'air d'opéra-comique, subordonné au chant et sans individualité propre. Le prélude, ici, comme dans un air véritable, ne consiste plus qu'à exposer la première phrase du chant, qui est ensuite reprise, toute pareille, au violon principal ; et celui-ci y ajoute, aussitôt après, une seconde phrase, suivie d'une petite ritournelle de l'orchestre, sur laquelle le violon dessine une espèce de petit refrain. Un point d'orgue semble terminer cette première partie : mais le soliste enchaîne immédiatement à cette cadence une continuation du refrain susdit, qui se prolonge jusqu'à un trille formant une nouvelle cadence à la dominante. Le *développement*, très court, — et précédé d'une ritournelle déjà entendue dans le prélude, — reprend à son tour le rythme du premier sujet, légèrement varié, et qui s'achève sur un nouveau point d'orgue où Mozart a pris soin d'indiquer qu'il laissait au soliste faculté d'improviser une *cadence a piacere*. Et puis c'est la *rentrée* du premier *solo*, succédant à ce *développement* sans aucun *tutti* préliminaire : une *rentrée* qui serait, elle aussi, exactement pareille à la première partie, si Mozart n'y avait pas allongé de trois mesures la ligne mélodique de la réponse propre du violon au chant initial. La ritournelle de la fin, elle-même, ne fait que répéter celle qui préparait le *développement*. Et, certes, les deux phrases du chant qui remplit tout ce petit morceau ont une douceur et une grâce exquises, dans leur simplicité : mais jamais encore Mozart n'avait réduit à ce point le contenu musical d'un morceau, ni surtout rabaissé aussi constamment l'orchestre à un rôle tout accessoire, le rôle que lui prêtaient, dans leurs ariettes, les auteurs d'opéras-comiques français ou italiens.

Quant au *rondeau*, celui-là est pour nous, malgré sa pauvreté musicale, d'une singulière importance historique : car, comme nous l'avons dit, il nous montre Mozart décidément revenu, après une année d'hésitations et de tâtonnements, à cette forme française du *rondeau* (ou des

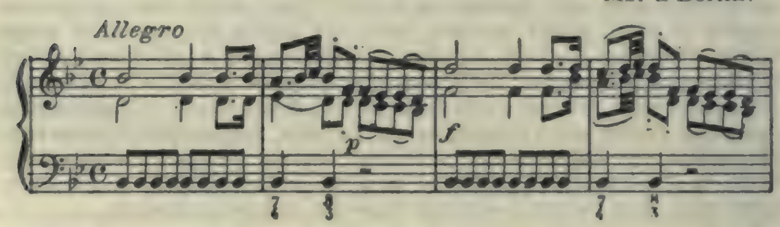
rondeaux), que lui ont enseigné autrefois les Honnauer et les Chrétien Bach, à la forme adoptée en 1766 par la petite sœur du futur Philippe-Égalité pour le morceau ingénu dont cette princesse avait fait hommage à l'enfant prodige salzbourgeois. Désormais le *rondeau*, pour Mozart, cessera entièrement d'être le genre délicieux qu'il pratiquait naguère en Italie, et où des sujets toujours nouveaux se déroulaient, jusqu'au bout, autour de reprises d'un même petit air. Suivant la coupe française, son *rondeau* va devenir l'équivalent d'un grand air d'opéra ou d'un grand menuet, avec une partie intermédiaire assez longue, et le plus souvent mineure, après laquelle n'interviendra plus aucun élément nouveau, mais bien une reprise presque complète de tout ce qui aura précédé cette sorte de *trio*. Nous allons voir seulement que, pour varier cette reprise de sa première partie, Mozart intervertira l'ordre des épisodes qui y auront figuré : procédé éminemment facile, et qui, lui-même, annonce déjà les innovations de coupe extérieure que nous aurons à signaler dans les œuvres suivantes.

Autre innovation, également empruntée au style français : le soliste, dans ce finale, débute aussitôt, dès la première mesure, sans se faire précéder du moindre *tutti*. C'est lui qui expose le thème du *rondeau* ; après quoi ce thème est repris, tout pareil, à l'orchestre, — simple interversion du procédé qui avait servi pour l'*andante*. Puis vient, toujours chanté par le soliste sur un simple accompagnement de l'orchestre, un premier intermède, aboutissant de nouveau à une *cadenza a piacere*. Reprise du thème au *solo*, reprise de sa ritournelle en *tutti*, et c'est un second intermède, en *sol*, qui bientôt s'enchaîne avec un autre intermède tout nouveau, mineur, et aboutissant encore à une *cadenza a piacere*. Troisième reprise du thème, au *solo*, avec sa ritournelle à l'orchestre : maintenant, voici le dernier intermède, le *minore* du *rondeau*, mais se continuant tout à coup, de la manière la plus imprévue, par une répétition pure et simple du début du second interméde, si bien que, après un intermède majeur finissant en mineur, nous avons ici l'intermède mineur finissant en majeur. Et ce n'est pas tout : Mozart, supprimant à cet endroit la reprise du thème, reproduit aussitôt son premier intermède toujours concluant à une *cadenza a piacere*, la troisième du morceau. Cette fois, le thème est repris, toujours partagé entre le soliste et l'orchestre. Et comme, désormais, toute la première partie du morceau a été reprise à l'exception de la seconde phrase, mineure, du second intermède, voici qu'un dernier *solo* nous ramène cette phrase, mais en majeur, pour que toute la première partie, ainsi renversée, repasse devant nous ! Une dernière reprise du thème à l'orchestre, allongée de quelques mesures nouvelles en *strette* finale, succède à ce *solo* et termine le *rondeau*. Ici encore, rien à dire de l'orchestration, si ce n'est que, dans la plupart des intermèdes, Mozart condamne son orchestre à dessiner des rythmes d'accompagnement tout rudimentaires, ne se réveillant de cette fâcheuse apathie que dans le *minore*, où l'accompagnement ne laisse point d'avoir une allure assez originale, avec les contrastes incessants de ses *pp* et de ses *ff*.

228. — *Salzbourg, juillet* 1775.

Sonate d'église en si bémol, pour deux violons, basse et orgue.

K. 212.
Ms. à Berlin.



L'autographe de cette sonate porte l'inscription *Sonata di W. A. Mozart, nel Luglio* 1775.

Nous ne répéterons pas ici ce que nous avons dit déjà du genre représenté par cette sonate, et que l'on a inexactement appelé *sonate d'orgue*. Notons seulement ce qu'a d'imprévu la soudaine apparition d'un morceau de ce genre, parmi le véritable débordement de « galanterie » qu'attestent toutes les autres œuvres de l'année 1775. Aussi bien la présente sonate, sans être ni plus ni moins « religieuse » que les précédentes, ne paraît-elle pas avoir longtemps occupé le jeune homme, ni, non plus, beaucoup éveillé son inspiration. Elle est tout à fait banale, de fond comme de forme; et Mozart y a transporté pleinement sa fâcheuse habitude de 1775, qui consistait à répéter les premières parties des morceaux, dans ses *rentrées*, sans rien y changer. Et cependant il ne serait pas impossible que cette pauvre sonate eût exercé une influence imprévue sur l'humeur infiniment mobile et impressionnable du jeune homme.

Car le fait est que, avec toute sa pauvreté, cette sonate contient plusieurs passages traités en contrepoint, si l'on peut donner ce beau nom à une série d'imitations à la fois très simples et de l'effet le plus gros. Mozart, évidemment, se sera cru obligé, par la destination religieuse de son morceau, à y introduire quelques traces de la vénérable langue polyphonique qui déjà, en 1772, nous avait valu la vigoureuse ampleur de la sonate n° 131. Or il se trouve que trois autres œuvres datant du même été, une sérénade, un concerto intercalé dans cette sérénade, et une « musique de table » pour instruments à vent vont nous offrir, avec d'autres rappels curieux du style de la présente sonate, un emploi du contrepoint bien inattendu, et absolument pareil à celui que nous rencontrons ici. C'est comme si cette sonate avait brusquement fait surgir, au cœur du jeune homme, un remords de l'indigence musicale de son style nouveau, et un désir de le relever tant soit peu au moyen de ses faciles, mais solides et voyantes imitations.

La sonate, où la partie d'orgue est toujours encore chiffrée, et ne se

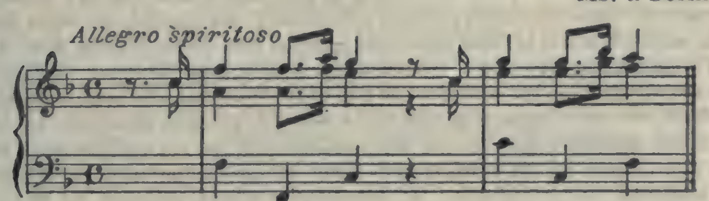
distingue des basses que par l'inscription *tasto solo* placée au-dessus de certains passages (comme déjà dans la sonate n° 132), se compose de deux sujets, dont le premier est formé, lui-même, de deux phrases distinctes dans le même ton, tandis que l'autre, en *fa*, donne lieu à la série d'imitations que nous avons dite, un petit rythme très simple étant exposé tour à tour par le premier violon, l'orgue, et le second violon. Puis vient une longue ritournelle aboutissant, en *coda*, à une nouvelle figure rythmique à l'unisson. Après quoi le *développement* reprend cette figure, toujours à l'unisson, mais bientôt s'amuse à en combiner les éléments avec la seconde phrase du premier sujet : ce qui produit, de nouveau, une série d'imitations, et même plus libres et originales que celles du second sujet. Encore ce *développement* est-il très court, et nous avons dit déjà que la *rentrée* qui le suit reproduit exactement, note pour note, toute la première partie du morceau.

L'instrumentation n'a rien d'intéressant. Les deux violons marchent ensemble, accompagnés par les basses et l'orgue, sauf dans les passages en contrepoint, où les trois voix sont traitées, pour ainsi dire, abstraitement, sans aucun égard pour leur timbre propre.

229. — *Salzbourg, juillet* 1775.

Divertimento (**ou musique de table**) **en fa**, pour deux hautbois, deux cors et deux bassons.

K. 213.
Ms. à Berlin.



Allegro spiritoso. — Andante (*en ut*). *— Menuetto et trio* (*en si bémol*). — *Contredanse en rondeau : molto allegro.*

La date de ce sextuor nous est donnée sur l'autographe, où nous lisons : *Divertimento 1 à 6, del Sgr. Caval. A. W. Mozart, nel Luglio 1775.*

C'est ici le premier numéro d'une série de six *divertissements en cassation*, ou « musiques de table », que Mozart a composée, entre 1775 et son départ de Salzbourg en 1777, pour les petits repas du prince archevêque, dans son château de Mirabell. Michel Haydn, vers le même temps, a eu également à composer de ces « musiques de table » ; et le fait est que le style et l'inspiration des six *divertissements* de Mozart (mais surtout de ceux de l'année 1776) portent très vivement l'empreinte du génie de Michel Haydn. Ce sont des morceaux courts, légers, mais d'une grâce et d'un charme incomparables.

Ces « musiques de table » étaient, avant tout, des *cassations*, c'est-à-dire des suites de morceaux que l'on jouait séparément, avec des inter-

valles entre eux : si bien que, dès l'année suivante, Mozart allait donner à chacune d'elles une coupe libre, et librement variée de l'une à l'autre. Mais ici, pour son début dans le genre, le jeune homme s'en est encore tenu à la coupe classique des compositions de musique de chambre : *allegro*, *andante*, menuet avec trio, et finale. Aussi bien tout ce premier sextuor est-il encore un peu gauche, en regard de ceux de l'année suivante : nous y sentons que l'auteur n'est pas sûr de la manière dont il doit procéder dans ce genre nouveau, et n'a pas appris notamment, comme il le fera en 1776, à mettre ses idées en accord non seulement avec les ressources spéciales des instruments à vent, mais surtout avec les limites restreintes de chacun des petits morceaux. Les idées, dans ce n° 229, sont absolument de même espèce que celles des concertos et sérénades de 1775 ; et Mozart, dans sa façon de les traiter, emploie volontiers le même procédé d'imitations très nettes et très simples que nous avons vu survenir dans la sonate d'église n° 228. Au contraire de cette sonate, cependant, le premier sextuor de Mozart est très travaillé, avec une apparence soignée qui se retrouve jusque dans les *rentrées*, toujours très variées relativement aux autres œuvres de la période : mais ce travail même achève de donner aux petits morceaux une allure contrainte, avec une sorte de tassement bien différent de l'abandon merveilleux des sextuors qui suivront. Quant à l'instrumentation, également très soignée, nous devons noter avant tout que Mozart conçoit vraiment sa partition comme un *sextuor*, avec six parties sur des lignes distinctes (ou plus exactement sur cinq lignes au lieu de six, car les cors, tout en ayant leurs parties différentes, ne donnent lieu qu'à une seule ligne), et beaucoup plus indépendantes les unes des autres que dans l'orchestre d'une symphonie. En réalité, les deux hautbois, surtout, dont le rôle équivaut à celui des deux violons d'un quatuor à cordes, sont pour le moins aussi libres, l'un vis-à-vis de l'autre, que ces deux violons. Souvent le premier hautbois est seul à exposer le chant, sur un accompagnement du second, uni aux bassons ; ou bien les deux hautbois dialoguent alternativement ou en contrepoint, chacun ayant avec lui un groupe pris dans les autres parties. De celles-ci, les bassons, naturellement, se trouvent surtout chargés de tenir le rôle de la basse ; moins séparés que les deux hautbois, ils ont cependant, eux aussi, des moments où chacun d'eux s'affirme de son côté ; et nous retrouvons, dans la manière de les employer, cette remarquable entente de leurs ressources propres que nous a montrée déjà le concerto de basson de juin 1774, n° 202. Enfin les cors, le plus souvent affectés à renforcer l'harmonie tout en la colorant, ne laissent pas, eux-mêmes, d'avoir d'importants *soli*, ou d'intervenir activement dans les nombreux passages en imitations. Tout cela manifestement très étudié, et peut-être même au delà de ce que comportaient la destination et le caractère des petits morceaux : mais cette manière de concevoir le rôle des instruments se retrouvera, à peu près pareille, dans les *musiques de table* de l'année suivante, qu'elle revêtira d'une merveilleuse beauté instrumentale, déjà sensible par endroits dès le présent *divertimento*.

La grande différence de ces « musiques de table » de 1776 avec celle-ci, en réalité, tiendra à ce que Mozart, l'année suivante, saura beaucoup

mieux adapter à la nature spéciale des six instruments aussi bien les idées que le style qu'il leur prêtera. Ici, nous le sentons encore trop accoutumé au langage des instruments à cordes, sauf toutefois dans le finale, d'ailleurs très faible, mais déjà parfaitement approprié à une réunion de hautbois, cors, et bassons.

Le premier morceau, assez long, est fait de deux sujets dont le premier, comme dans la sonate d'église précédente, contient lui-même deux phrases distinctes, tandis que le second, toujours comme dans la sonate, comporte une série d'imitations entre les divers instruments. En outre, un troisième petit sujet forme *coda*, avant les deux barres. Notons encore que, sans doute sous l'inspiration de Michel Haydn, Mozart revient ici à un procédé que nous avions souvent rencontré chez lui après son dernier voyage de Vienne, et que nous allons retrouver dans sa sérénade du mois d'août 1775 : un procédé consistant à rappeler des figures du premier sujet dans le second, de maniére à accentuer l'unité du morceau.

Le *développement*, ici, est tout nouveau, et contient déjà de ces effets tout « mozartiens », toujours provoqués chez Mozart par les timbres spéciaux des instruments à vent, et qui s'épanouiront dans les sextuors de 1776. Mais l'intérêt principal de ce morceau est, pour nous, dans la *rentrée*, succédant à un unisson qui terminait le *développement* et qui est encore, lui aussi, un des traits distinctifs de la période de « galanterie » à demi française, que nous étudions. Car au lieu de reprendre simplement la première partie, cette *rentrée* se trouve être singulièrement variée et enrichie, avec deux mesures supplémentaires dans le premier sujet et, dans le second, une ornementation nouvelle des plus savoureuses. Au point de vue de l'instrumentation, nous nous bornerons à signaler le rôle prépondérant du premier hautbois, et, dans les passages en contrepoint, la manière dont les deux hautbois se répondent en imitation, chacun assisté d'un groupe d'instruments distinct.

L'*andante* est très court, ainsi qu'il convient au genre des « musiques de table ». C'est une véritable petite « ariette », avec une phrase unique. Elle est chantée par le premier hautbois et le premier basson sur un accompagnement du second basson ; répétée deux fois avec des variations dans la première partie, et suivie d'une seconde phrase en guise de *développement* : après quoi la *rentrée* reprend le rythme initial, mais de nouveau en le variant deux fois, et même en commençant par le répartir entre les voix, avec de petites imitations entre le premier hautbois et le second hautbois, uni aux bassons. La phrase principale, à dire vrai, est pourtant assez insignifiante : mais la seconde phrase, qui remplit le *développement*, nous offre déjà un avant-goût des exquises inventions de Mozart dans la suite de la série, voire même dans les grandes œuvres de sa maturité.

Le menuet propre nous montre, une fois de plus, le soin apporté par le jeune homme à cette œuvre de début qui devait probablement, dans sa pensée, lui valoir la faveur du prince archevêque. C'est un menuet très travaillé, avec une seconde partie qui reprend le rythme de la première , et en forme ainsi la suite directe. Pareillement, le trio, dans sa seconde partie, nous fait voir une reprise variée du rythme initial de la première.

Il y a longtemps que nous n'avons plus rencontré de menuet, dans l'œuvre de Mozart ; et ce menuet du nº 229 nous permet de constater le changement accompli dans le style du jeune homme depuis les périodes « viennoises » de 1773 et 1774. Déjà cette reprise du rythme initial, après les deux barres, constitue pour nous une nouveauté : mais plus décisive encore est l'innovation relative à ce qu'on pourrait appeler la *rentrée* du menuet. Nous avons vu, en effet, que Mozart, après son voyage de Vienne, et sous l'influence du style autrichien, s'était fait un principe de reprendre toujours, plus ou moins variée, toute la première partie des menuets après la seconde. Ici, cette manière de procéder a disparu, mais sans que Mozart revienne, non plus, à son ancien procédé italien, et s'abstienne tout à fait de rappeler la première partie de son menuet, dans l'autre partie. Désormais, nous allons constamment observer chez lui un procédé intermédiaire entre ces deux extrêmes : après un sujet plus ou moins nouveau, dans la seconde partie du menuet, Mozart reprendra la dernière moitié de la première partie. C'est ce qu'il fait, précisément, et dans le menuet propre et dans le trio du nº 229, à cela près que, dans le menuet, il varie sa reprise de la fin de la première partie, tandis qu'il reprend textuellement celle-ci dans le trio.

Au point de vue instrumental, ce menuet et son trio mériteraient également d'être étudiés de près, comme deux exemples typiques de la manière dont Mozart concevait les ressources et le rôle des instruments à vent. Le trio, en particulier, a un caractère concertant, avec des *soli* des trois groupes d'instruments, tandis que le menuet propre est plutôt traité en *tutti*. Les bassons y apparaissent séparés, se répondant en imitations, et les cors, sans intervenir à découvert comme dans le trio, contribuent très activement à l'ensemble harmonique.

Le finale est intitulé : *Contredanse en rondeau*, désignation française qui rappelle, — mais, cette fois, avec une correction parfaite, — l'intitulé : *Rondeau en polonaise* donné par Mozart à l'*andante* de sa sonate de piano munichoise nº 221. Encore ce titre lui-même n'atteste-t-il pas aussi clairement l'inspiration française du morceau que le caractère et l'allure de celui-ci. Non seulement le thème du *rondeau* est une « contredanse » manifestement empruntée à un recueil de morceaux populaires français : nous pouvons affirmer que les deux intermèdes ont également la même origine, comme aussi l'espèce de petite « chasse » qui sert de refrain au premier d'entre eux. Ce sont là de ces rythmes de « rondes » que l'on apprenait aux enfants, et dont Mozart, peut-être, aura possédé un recueil depuis son séjour à Paris en 1764 : car nous l'avons vu introduisant déjà des rythmes analogues dans certains finales de symphonies en 1771. Mais maintenant, après son voyage de Munich, le jeune homme ne se borne plus à rouvrir ses recueils français, longtemps oubliés : il emprunte au style français la coupe même de son *rondeau*, sans essayer de la varier, romme il l'a fait dans le finale de son concerto de violon nº 227. Dans l'exiguité de ses dimensions, ce finale de la première « musique de table » nous offre, pour ainsi dire, un *schéma* complet de cette coupe française du *rondeau*, à laquelle Mozart est enfin revenu après une série de tâtonnements. A l'exposé du thème succède un sujet nouveau suivi, en refrain, du susdit rythme de « chasse » ; après

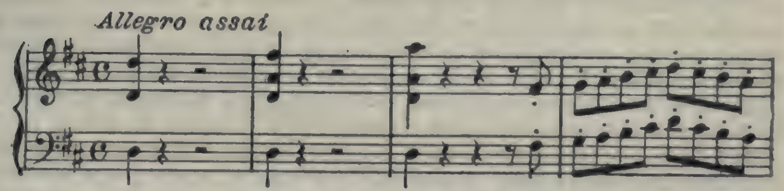
quoi un retour du thème clôt cette première partie du *rondeau*, équivalente au menuet propre, dans un menuet avec trio. Puis vient l'équivalent du trio : un nouvel intermède, plus étendu que le précédent, et généralement en mineur ; mais, ici, Mozart reste fidèle au majeur, et n'allonge sa partie intermédiaire qu'en reprenant, avec des variations, la petite « contredanse » qui lui sert de sujet. Enfin, à cette partie intermédiaire, s'ajoute une reprise de la première partie, et de cette partie tout entière, absolument comme la reprise du menuet après le trio. Ailleurs, avant comme après ce *divertimento*, nous avons vu et verrons Mozart intervertissant, tout au moins, l'ordre des épisodes : ici, rien de tel, mais une reprise pure et simple, comme dans les *rondeaux* d'Honnauer ou de Chrétien Bach, avec seulement quelques mesures de *strette*, pour finir le morceau. Aussi pourrons-nous adopter, désormais, ce petit *rondeau* comme type de comparaison, lorsque nous aurons à étudier le rôle, sans cesse plus important, du *rondeau* dans l'œuvre « galante » de Mozart.

Quelques mots encore sur l'instrumentation de ce morceau, dont nous avons dit déjà et combien il est insignifiant, en regard des morceaux qui précèdent, et combien, cependant, son allure se rapproche déjà de celle des merveilleux morceaux des *musiques de table* de l'année suivante. Désormais toute trace de contrepoint a disparu : mais c'est, en échange, un dialogue continuel entre les groupes d'instruments. Dès le début, et pendant tout le morceau, nous entendons les bassons répondre aux hautbois, soutenus par les cors, sauf lorsque ces derniers, à leur tour, viennent occuper le premier plan, dans le refrain en « chasse » dont nous avons parlé. Ainsi chacun des trois groupes s'impose, alternativement, à notre attention ; et puis, par instants, les trois groupes se rassemblent, en de vigoureux unissons tels que celui de la *strette* finale.

230. — *Salzbourg*, 5 *août* 1775.

Sérénade en ré, pour deux violons, alto, deux flûtes, deux hautbois, un basson, deux cors, basse et deux trompettes.

K. 204.
Ms. dans une collection viennoise.



Allegro assai. — Menuetto et trio (en la). — Andante (en sol). — Menuetto et trio (en sol). — Andantino grazioso et allegro.

Le manuscrit de cette sérénade est encore de ceux sur lesquels on a jadis, eu la fâcheuse idée de gratter la date de la composition. Plus tard, le nouveau possesseur du manuscrit a cru pouvoir déchiffrer, sous

le grattage, la date du « 5 août 1772 ». Le « 5 août », cela est parfait, puisque c'est pareillement au mois d'août que des sérénades du même genre ont été composées déjà en 1773 et 1774, sans compter que nous en verrons une autre encore se produire dans les derniers jours de juillet 1776. Et cette composition régulière de sérénades à ce moment de l'année serait déjà un motif considérable pour nous faire supposer qu'il y a eu, également, une sérénade de Mozart en août 1775, hypothèse que confirme encore l'existence d'une marche n° 232 datée « d'août 1775 », et comportant la même instrumentation que notre n° 230. Mais surtout, autant il serait impossible, en raison de l'esprit et du style qui nous apparaissent dans cette sérénade, d'admettre qu'elle eût été écrite en « 1772 », — la date de « 1762 » serait à peine plus insensée, — autant tous les caractères des différents morceaux de la sérénade elle-même, et du concerto de violon qui y est intercalé, nous offrent à un degré éminent tous les traits distinctifs de l'art « galant » de Mozart en 1775. Il suffirait, par exemple, de jeter un coup d'œil sur la coupe singulière du finale du n° 230, avec ses deux mouvements alternés, pour être frappé de la similitude de cette coupe avec celle du finale d'un concerto de violon en *ré*, (n° 237) daté d'octobre 1775. Et cette ressemblance même, encore une fois, n'est rien en comparaison de l'allure totale de la sérénade, où nous pourrions retrouver, une par une, toutes les particularités que nous avons signalées comme réservées à cette période de la vie de Mozart.

C'était une période où, tout enivré du goût nouveau, tout épris d'élégance et de virtuosité, Mozart avait complètement oublié ses hautes visées « professionnelles » des années précédentes, et ne songeait qu'à écrire une musique assez frivole d'inspiration, mais copieuse, brillante, pleine de feu et de mouvement. Par un contraste dont nous avons déjà noté maints exemples, tandis qu'il dédaignait l'effort intime jusqu'à ne pas prendre la peine de varier ses rentrées ni d'élaborer aucun de ses sujets, sans cesse il se préoccupait de renouveler et de rendre plus libre la forme extérieure de ses morceaux ; et un contraste analogue se révèle à nous dans la valeur expressive de ses œuvres de ce temps, où ne se rencontre plus aucune des fortes émotions pathétiques de naguère, — il n'y a plus même un seul petit morceau en mineur dans la présente sérénade avec son concerto, non plus que dans la *musique de table* du mois précédent, — mais où déjà Mozart commence à racheter l'aimable indigence de ses *allegros* en y entremêlant des *andantes* d'un sentiment à la fois un peu superficiel et le plus tendre et gracieux qui se puisse rêver. Multiplication des idées, — chaque sujet étant fait désormais de deux ou trois phrases distinctes, — indifférence manifeste du jeune homme pour ses *développements*, tantôt remplis encore de motifs nouveaux, et tantôt consacrés à nous rappeler, comme au hasard, telle ou telle des idées antérieures, répétition à peu près textuelle des premières parties dans les rentrées : voilà ce que nous découvrons, une fois de plus, dans les divers morceaux de la sérénade ; et nous serions tentés d'ajouter que le style, le langage musical, y demeure au même niveau relativement bien médiocre, si Mozart, ici encore comme dans sa *musique de table* et sa sonate d'église du mois précédent, n'avait visiblement tâché à rehausser la valeur technique de ce style en y introduisant,

çà et là, d'élémentaires imitations, très nettes et frappantes dans leur simplicité.

L'instrumentation, elle aussi, a complètement changé depuis la sérénade de 1774. Tout de suite, la comparaison des deux sérénades nous fait voir combien le langage orchestral de Mozart s'est simplifié, ou, pour mieux dire, appauvri, sauf à acquérir dès maintenant des qualités d'ensemble symphonique qui, l'année suivante, permettront à Mozart de compenser tout ce que son orchestration aura perdu en solidité et en variété intérieure, par une aisance, un éclat, une vie admirables. Sans compter que, jusque dans les morceaux de la sérénade proprement dite, — et surtout dans l'*andante* et les menuets, — nous apercevons une tendance à ce style concertant qui est encore l'une des formes favorites de la « galanterie » : la trame orchestrale s'interrompant, de temps à autre, pour laisser voix prépondérante à tel ou tel instrument particulier. Et la conclusion de tout cela nous apparaît toujours encore celle que nous ont suggérée la plupart des autres œuvres de cette période : avec tout ce qu'elle contient de nouveau, dans son fond comme dans sa langue, cette sérénade, prise en soi, marque incontestablement un recul dans la formation du génie de Mozart. Sous l'influence de la musique française arrive au jeune homme ce qui lui est arrivé déjà, en 1770, sous l'action directe du goût italien : son idéal et ses moyens se trouvent comme rabaissés et rétrécis, avec un dommage trop certain pour sa production du moment, en attendant que, durant l'année 1776 comme naguère après son retour d'Italie, Mozart réussisse à tirer profit de cette crise d'arrêt et de rétrogression, pour se constituer, dans les limites nouvelles, un art qui en utilisera toutes les ressources, et, sur bien des points, dépassera ces limites suivant l'irrésistible élan de son inspiration créatrice

Le premier morceau débute simplement, — au lieu du prélude lent qui ouvrait la sérénade de 1774, — par trois accords d'*intrada*, qui ne reparaîtront plus dans la rentrée. Le morceau est constitué de trois sujets distincts, dont le premier, lui-même, contient deux phrases différentes, séparées l'une de l'autre par une ritournelle d'un rythme très marqué, et qui se reproduit encore après l'exposé du second sujet, selon un procédé de l'année 1773 que nous avons vu déjà repris par Mozart dans le premier *allegro* de sa *musique de table* n° 229. Le troisième sujet, lui, apparaît comme un allongement de ces petites idées nouvelles que Mozart, à l'exemple de Joseph Haydn, faisait volontiers surgir avant les deux barres dans toutes les œuvres de cette période. Le style de ces trois sujets est extrêmement simple et homophone, avec de fréquents unissons, qui semblent bien être encore un écho de l'influence française [1] : mais Mozart, par instants, relève ce style par de petites imitations, notamment, dans sa reprise de la susdite ritournelle, après le second sujet. Le *développement*, à son tour, reprend le rythme de cette ritournelle sous des modulations parfois imprévues, et toujours avec une nouvelle série de petites réponses en contrepoint. Après quoi la rentrée reproduit

1. Cet emploi des unissons est, en effet, tout particulièrement familier aux symphonistes français de la fin du XVIIIe siècle ; les œuvres instrumentales de Gossec, notamment, nous en offrent des exemples très nombreux, et du plus be effet.

toute la première partie (sauf les trois accords initiaux), sans autre changement que l'addition de deux mesures dans une ritournelle du premier sujet.

Rien à dire de l'instrumentation, si ce n'est pour en signaler encore la pauvreté relative. Tous les instruments, en vérité, sont occupés presque sans arrêt : mais bien peu de leur travail offre une utilité réelle. Les deux violons marchent ensemble, accompagnés par les altos et les basses, pendant que les hautbois se bornent à les doubler, ou bien, en compagnie des cors, font des tenues assez insignifiantes.

Les deux menuets avec leurs trios sont peut-être les morceaux les plus travaillés de toute la sérénade. Au point de vue de leur coupe, ils nous montrent le désir qu'avait Mozart de varier la disposition extérieure de ses morceaux : car, deux fois sur quatre (ici dans le menuet propre, là dans le trio), la première partie est reprise tout entière, tandis que, les deux autres fois, comme dans le menuet de sa *musique de table*, Mozart n'en reprend qu'un fragment (ici la seconde moitié, et là le commencement et la fin). A noter aussi le caractère « concertant » de ces menuets de sérénade, tout remplis d'épisodes où les divers instruments jouent, tour à tour, le rôle principal : ainsi le trio du premier menuet n'est qu'un solo de violon, et le second un solo de flûte. Mais surtout ces menuets nous intéressent, comme nous l'avons dit, par la curieuse élaboration que nous y rencontrons. Mozart, après les deux barres, y procède à de véritables *développements* sur les rythmes ou les idées de la première partie ; et il y a tels passages de ces menuets, — ainsi la ritournelle finale du premier, — qui font penser déjà à d'exquises trouvailles des derniers opéras bouffes de Mozart.

Tout de même que les trios des deux menuets, l'aimable *andante* de la sérénade est une suite d'épisodes concertants, pour les divers instruments de l'orchestre. Après un premier sujet qui est une sorte d'ariette chantée par le premier violon, et aboutissant à une ritournelle d'opéra-comique français, ce sont les hautbois qui exposent le chant du second sujet, avec une réponse des violons ; et la première partie se termine, après un rappel de la ritournelle du premier sujet (comme dans l'*allegro* précédent), par un grand trait des flûtes, en forme de cadence. Le *développement*, très court, se borne à varier un peu, en la modulant, la seconde phrase du premier sujet : mais la rentrée, ensuite, est beaucoup plus variée qu'à l'ordinaire chez Mozart durant cette période, le jeune homme ayant sans doute cru devoir allonger son second sujet pour permettre aux flûtes d'entrer en concurrence avec les hautbois. Pour la première fois, aussi, nous trouvons dans cette rentrée un retour du vieux procédé de l'*écho*, mais employé maintenant en vue de l'effet pittoresque, et manifestement suggéré à Mozart par le souvenir de l'opéra-comique français. Ajoutons que le basson, lui aussi, est chargé de maints petits *soli* caractéristiques, et que les deux cors ne cessent point d'entremêler leurs appels aux chants alternés des autres instruments. Mais le plus curieux est que Mozart, après plusieurs mois d'oubli, revient ici à sa chère habitude des *codas* mélodiques et expressives. Après la reprise complète de la première partie dans la seconde, celle-ci s'achève, à son tour, par des barres de reprise ; et puis, dans une *coda* de huit mesures, nous voyons reparaître le chant du premier sujet, mais

simplifié et comme concentré, avec un renversement de ses phrases initiales qui, lui aussi, nous prépare déjà à l'un des effets favoris de l'art de Mozart en 1776.

Quant au finale, dont nous avons dit déjà la ressemblance saisissante avec le finale d'un prochain concerto de violon, c'est là un morceau des plus intéressants à tous points de vue, et où Mozart nous apparaît sous l'un des aspects les plus typiques de sa période de « galanterie », avec une préoccupation évidente de renouveler la coupe extérieure de ses morceaux. Tout ce long finale est, en quelque sorte, un mélange de la forme du « morceau de sonate » avec celle du *rondo*. Que l'on imagine un finale traité régulièrement en morceau de sonate, avec *développement*, et rentrée complète : mais qu'on imagine, avant ce finale et entre ses diverses parties, l'addition d'un petit *andantino grazioso* toujours repris sans aucun changement, à la manière d'un thème de *rondo*, sauf pour Mozart à n'en reprendre parfois que l'une des phrases ! Rien de plus simple, en vérité, que cette disposition nouvelle : mais celle-ci n'en constitue pas moins une innovation dont nul équivalent ne se retrouverait dans toute l'œuvre précédente du jeune homme. L'a-t-il empruntée, elle aussi, à quelque concerto français, avec le goût des maîtres français pour les libres fantaisies de ce genre, ou bien l'a-t-il inventée lui-même, sous l'influence de ce goût dont il était alors pénétré ? Cette dernière supposition sera pour nous la plus vraisemblable, si nous songeons que Mozart avait volontiers l'habitude de commencer les finales de ses sérénades par des préludes lents : ici, l'idée lui sera venue de faire reparaître ce prélude entre les diverses parties de son finale, afin d'en varier un peu la régularité.

En tout cas, il n'est point douteux que cet *andantino* intercalé dans l'*allegro* final offre tous les caractères d'une ariette française, avec un refrain mineur qui évoque aussitôt le souvenir d'un Grétry ou d'un Philidor. Dans le prélude, ce refrain est suivi d'un rappel du début de l'ariette, que Mozart supprimera dans l'une des reprises suivantes, tout de même que, dans la dernière reprise, il supprimera tout le début de l'ariette, ne reprenant que le refrain suivi de ce rappel de ladite phrase.

L'*allegro*, lui, comme on l'a vu, est un véritable morceau de sonate avec trois sujets distincts, tous trois exclusivement rythmiques, et le troisième faisant fonction d'une longue ritournelle. Le *développement*, après la répétition complète de l'*andantino grazioso*, est un petit travail sur le rythme du premier sujet, avec des effets de « chasse », des modulations mineures d'une expression très directe, des arrêts imprévus et pathétiques, qui, une fois de plus, attestent l'influence expresse de l'opéra-comique français. Et puis c'est une nouvelle reprise de l'*andantino*, amputé de sa conclusion, pour amener la rentrée complète et invariée de la première partie, — invariée à cela près que la rentrée du troisième sujet formant ritournelle se trouve coupée, vers son milieu, par une dernière reprise de l'*andantino*.
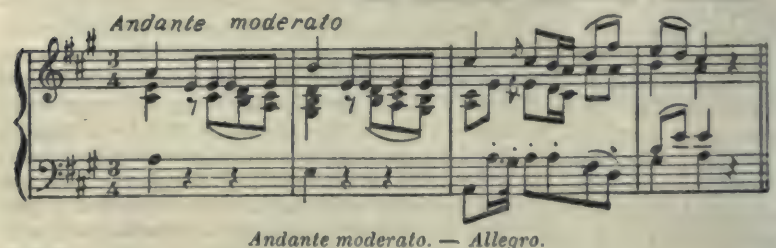
231. — *Salzbourg*, 5 *août* 1775.

Petit concerto de violon en la, intercalé dans la sérénade précé-

dente avec accompagnement de deux violons, alto, deux flûtes, deux cors et basse.

K. 204.

Ms. dans une collection viennoise.



Andante moderato. — Allegro.

Ce concerto, évidemment écrit à la même date que la sérénade où il se trouve intercalé, nous offre, en vérité, un exemple singulièrement caractéristique de la disposition d'esprit du jeune Mozart durant la période que nous étudions. Des deux morceaux qui le composent, l'un, l'*andante moderato*, est peut-être l'un des chants les plus poétiques que le jeune homme ait encore produits, plein d'une élégance pure et délicate, et puis, avec cela, manifestement très soigné dans les moindres détails de sa mise au point. Mais au contraire, l'*allegro* qui le suit n'est rien qu'un amas de formules brillantes et vides, un morceau de facile bravoure conçu et réalisé avec une hâte visible d'improvisation. Et ce soin exquis apporté aux chants, parmi le « lâchage » expéditif des autres morceaux, c'est bien là le spectacle que nous offrent toutes les autres œuvres de Mozart en 1775, sauf pour lui, dans ses mouvements rapides, à affirmer cependant son originalité, presque toujours, beaucoup plus qu'il ne l'a fait dans ce bruyant finale de son concerto.

L'*andante moderato*, comme nous l'avons dit, est un chant d'une élaboration très poussée, et, sans aucun doute, Mozart aura mis tout son cœur à en ordonner les moindres détails. Non seulement la partie du violon principal n'est, d'un bout à l'autre, que mélodie et beauté, évitant tout appareil d'ornementation superflue : mais l'orchestre qui l'assiste est toujours traité avec un souci merveilleux d'expression poétique, aussi bien pendant ses *tutti* que pendant ses passages d'accompagnement, où nous le voyons, parfois, dialoguer avec le violon principal en de fines et gracieuses imitations. Les divers instruments, parmi lesquels un rôle considérable est assigné aux flûtes, nous présentent sans cesse des combinaisons différentes, et ont également, dans les *tutti*, de nombreux passages en imitation.

Le morceau débute par un prélude orchestral où sont exposés deux sujets, séparés l'un de l'autre par un appel des cors : le premier sujet très pur et mélodique, le second, plus indécis de rythme, réparti en imitations entre les violons et les flûtes. Puis commence le solo : après une tenue, le violon principal dessine un chant nouveau qu'il poursuit, bientôt, sur un accompagnement où l'orchestre reprend des rythmes du premier sujet du *tutti ;* et lorsque reparaît, à l'orchestre, le second sujet de ce *tutti* initial, c'est désormais entre le violon principal et les premiers

violons qu'a lieu le dialogue en contrepoint déjà signalé tout à l'heure. Le *développement*, lui aussi, accorde un rôle considérable à l'orchestre, et notamment aux flûtes : très court, mais d'une poésie charmante, il est fait sur le thème du début du solo. Enfin la rentrée, au lieu de se produire sans aucun changement, est relativement très variée, avec des modulations mineures du plus bel effet.

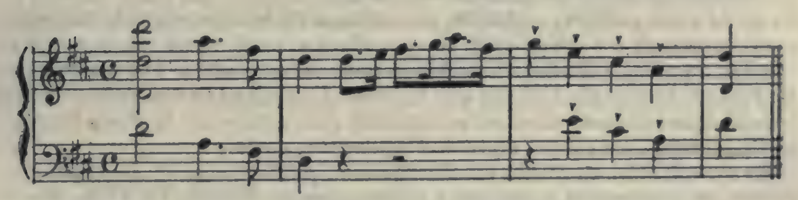
Quant à l'*allegro* final, son prélude ne contient proprement qu'un seul sujet, tout rythmique, exposé en imitation entre les violons et les basses, et suivi d'une longue ritournelle non moins vulgaire, avec ses contrastes faciles de *forte* et de *piano*. Seule, une petite cadence finale, en imitation entre les violons et les flûtes, relève un peu la banalité de ce prélude. Après quoi le violon *solo* reprend, un peu varié, le sujet du *tutti*, mais pour passer bientôt à un sujet nouveau, très chantant et très étendu, mais d'un caractère tout superficiel et accompagné par l'orchestre de la façon la plus insignifiante. Le *développement*, ensuite, se borne à reprendre dans d'autres tons le sujet du *tutti* et celui du *solo*, pour aboutir à une cadence rappelant l'opéra-comique. Enfin la rentrée reproduit complètement la première partie, mais avec quelques mesures ajoutées dans le chant du soliste et, parfois, de légères interversions des éléments de cette première partie. Impossible de rien imaginer de moins original, ni qui nous montre mieux à quel point Mozart, dès le milieu de 1775, s'était assimilé tous les artifices d'un style qu'il ignorait encore tout à fait quelques mois auparavant.

232. — *Salzbourg, début d'août* 1775.

Marche en ré, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, basse et deux trompettes.

K. 215.

Ms. dans une collection à Londres.



L'autographe de cette marche porte simplement : *Marcia di W. A. Mozart nel Augusto 1775 :* mais il n'est point douteux que nous ayons ici la marche destinée à précéder et à suivre la sérénade n° 230, dont nous avons vu qu'elle portait la date du 5 août.
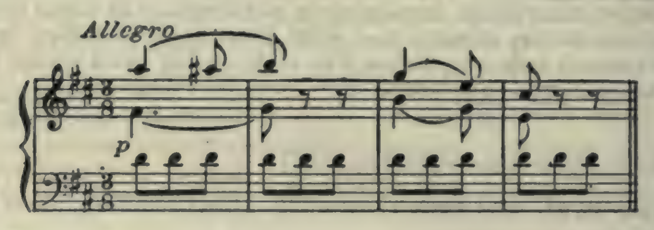
D'une orchestration très simple, mais très agréable, avec un rôle important réservé aux vents, cette marche nous intéresse surtout par le retour qu'elle nous fait voir à la coupe ancienne des marches de Mozart. Nous avons dit, en effet, que, dans une marche composée à Vienne en août 1773 pour la *Sérénade d'Andretter* (n° 178) et dans celle qui précédait la sérénade salzbourgeoise de 1774 (n° 206), Mozart avait employé une coupe nou-

velle chez lui, qui consistait à reprendre le premier sujet de la marche après le petit passage nouveau tenant lieu de *développement*. Il se conformait là, sans doute, à un usage viennois, de même que c'était sous l'influence du style viennois qu'il s'était mis, vers le même temps, à reprendre aussi toute la première partie de ses menuets. Cette fois, en 1775, il renonce décidément à cette habitude, pour revenir à l'ancienne coupe de ses marches de 1767 et des années suivantes. Après un *développement* plus étendu, et, naturellement, tout nouveau, il ne reprend que le second sujet de la première partie, laissant de côté le début de celle-ci où un grand unisson de tout l'orchestre, dans le genre de ceux qui se retrouvent sans cesse parmi les œuvres de l'année 1775, est suivi d'un chant des hautbois, accompagné par les cordes.

233. — *Salzbourg, août* 1775.

Finale en ré, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 121.
Ms. à Berlin.



L'autographe de ce morceau ne porte aucune indication de date : mais aucun doute n'est possible sur sa destination, qui était de servir de finale à une petite symphonie ; et comme le style du morceau le rattache manifestement à l'année 1775, et que, d'autre part, nous allons avoir à étudier un *allegro* analogue composé pour être ajouté à l'ouverture du *Re Pastore*, tout porte à croire que le présent *allegro* aura été écrit, pareillement, pour transformer en symphonie l'ouverture de la *Finta Giardiniera*, formée d'un *allegro* en *ré* et d'un *andante* en *la*.

En symphonie, ou plutôt en *divertimento*, peut-être pour les repas du palais archiépiscopal : car nous avons vu que Mozart, en 1775, avait cessé de produire des symphonies, et, d'autre part, la brièveté du n° 233, l'absence de barres de reprise, le caractère léger et rapide du morceau, tout cela rappelle moins le style de la symphonie que celui des « musiques de table » dont nous avons eu déjà et aurons encore à parler. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, ce petit *allegro*, avec l'élégance un peu superficielle de sa mélodie, avec ses *soli* d'instruments à vent, et ses faciles imitations entre les parties, surtout avec ses unissons caractéristiques, nous révèle une manière dont toute l'œuvre de Mozart en 1775 nous a présenté de nombreux exemples. Nous aurons notamment à étudier bientôt un concerto de violon en *sol*, n° 236, où nous retrouverons maintes des particularités du présent n° 233.

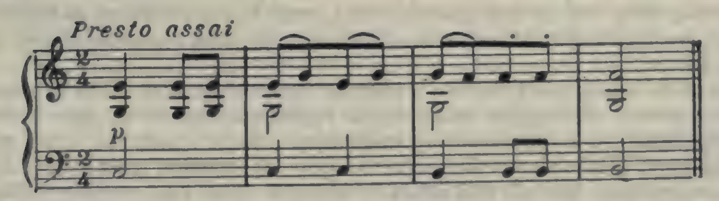
Celui-ci comporte, dans sa première partie, deux petits sujets reliés entre eux par une ritournelle, et qui se continuent à leur tour, après un arrêt imprévu et piquant, par une ritournelle très longue et très brillante, véritable *strette* d'opéra, aboutissant à une conclusion complète dans le ton de la dominante. Vient ensuite un petit *développement* dont les idées sont nouvelles, mais sans cesse entremêlées de rappels du rythme de la ritournelle précédente. Et puis la rentrée reproduit exactement la première partie, à cela près que, vers le milieu de la *strette* finale, Mozart a intercalé, en manière de *coda*, un troisième retour du premier sujet, légèrement varié.

Le style est très simple, et généralement homophone, sauf quelques imitations dans la ritournelle du *développement*. Mais tout l'effort de Mozart, comme toujours en 1775, a eu pour objet de varier agréablement l'instrumentation. C'est ainsi que, dans le *développement*, il arrive aux hautbois d'être, seuls, chargés du chant, pendant que les deux violons les accompagnent en imitations ; dans la rentrée, la seconde exposition du premier sujet, tout à l'heure confiée aux cordes, se trouve transportée aux vents, tout à fait à découvert ; dans la reprise du début en *coda*, ce sont les hautbois et les seconds violons qui exposent ce premier sujet, sur un accompagnement des premiers violons, après quoi les altos et les basses se chargent du chant, pendant que les violons les accompagnent en un rythme continu de doubles croches : tout cela coupé sans cesse de grands unissons, à la française. En résumé, un petit morceau sans aucune trace des nobles ambitions esthétiques des périodes précédentes, mais nous manifestant, avec une aisance et une sûreté merveilleuses, la tendance générale de Mozart en 1775 à racheter, par la diversité de la forme extérieure, ce que l'élaboration et l'expression avaient perdu, sous l'influence toute puissante de la « galanterie ».

234. — *Salzbourg, du 1er au 20 août* 1775.

Finale en ut, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, deux trompettes et basse.

K. 102.
Ms. à Berlin



La destination de ce finale nous est donnée, de la façon la plus certaine, par quelques mesures d'*andante* qui le précèdent sur le manuscrit. Ces quelques mesures, en effet, modulant pour amener le ton d'*ut*, sont incontestablement un petit travail sur le thème de l'air qui, dans

le *Re Pastore* s'enchaîne directement avec l'ouverture. D'où il résulte que Mozart, après avoir écrit son *Re Pastore* a voulu en transformer l'ouverture en symphonie, ou plutôt, comme nous l'avons déjà dit à propos du n° 233, en *divertissement* : à cette fin, il a transcrit, après l'ouverture proprement dite, le premier air de son petit opéra, en se bornant à charger un « hautbois solo » de la partie confiée à Aminta dans l'air original, — car le passage susdit de l'autographe du n° 235 comporte une ligne intitulée *oboe solo* ; et puis, à cet *andantino*, Mozart a joint le présent finale.

Quant à la date de ce travail, elle nous est révélée par l'existence d'une marche pour orchestre, en *ut* (n° 235) dont le manuscrit porte la date du « 20 août 1775 ». On sait, en effet, que Mozart écrivait toujours ses marches pour servir d'entrée à des *sérénades* ou *divertissements* ; et comme toutes ses *sérénades* et tous ses *divertissements* de cette période sont en *ré*, il est infiniment propable que la marche en question aura été écrite pour étoffer le petit ensemble symphonique formé de l'ouverture et du premier air du *Re Pastore* avec addition du finale n° 234.

Ce finale est, d'ailleurs, un des plus charmants et des plus originaux que Mozart ait écrits ; et il faut vraiment ne pas l'avoir vu pour soutenir, comme l'a fait Kœchel, que c'est une œuvre « insignifiante », et qui « ne saurait être postérieure à 1770 ». Le morceau, assez étendu et développé, est exactement une « contredanse en rondeau », comme celle qui terminait la *musique de table* n° 229 : mais tandis que, dans celle-ci, les petits intermèdes égalaient en insignifiance le thème initial, nous trouvons ici un effort constant à varier l'intérêt du morceau par toute espèce de trouvailles imprévues, tout en lui conservant, d'un bout à l'autre, l'allure de la contredanse française qui lui sert de thème, et dont tous les épisodes ne sont proprement que des variations. Pour ce qui est de la coupe du *rondeau*, Mozart continue à suivre le système nouveau dont nous avons eu plusieurs fois déjà l'occasion de parler : après un certain nombre d'intermèdes, — le plus souvent trois, — toute la première partie du *rondeau*, exception faite du dernier intermède, se trouve reprise, sauf pour Mozart à intervertir l'ordre précédent des divers passages. Et une particularité bien caractéristique de la disposition d'esprit de Mozart en 1775 est que, même pour cet intermède central, que nombre de musiciens avaient coutume d'intituler expressément : *minore*, le jeune homme, ici encore, a préféré employer une tonalité majeure, — tant les tons mineurs, avec la signification pathétique dont ils s'accompagnaient, étaient alors contraires à son idéal de « galanterie » !

Ce n'est donc que jusqu'au troisième intermède, d'ailleurs extrêmement court, et aussitôt suivi de la reprise du premier, que Mozart donne libre jeu à son invention mélodique : mais il faut voir avec quel entrain, et quelle sûreté élégante et légère, il réussit à tirer sans cesse, de son rythme initial, des effets nouveaux sans une ombre d'effort, comme si la même « contredanse » continuait à se dérouler indéfiniment devant nous. L'instrumentation, très simple, est aussi déjà d'une maîtrise parfaite : et toujours traitée suivant cet esprit « galant » de 1775 où l'ancienne préoccupation de renforcer l'intensité du quatuor des cordes est remplacée par une recherche incessante d'ingénieux arti-

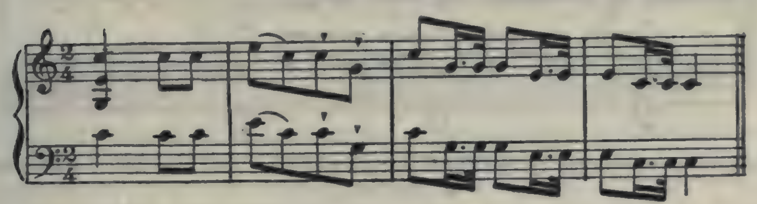
fices tout superficiels. Les hautbois et les cors, en particulier, ont de nombreux passages caractéristiques. tandis que le rôle des seconds violons et des altos tend de plus en plus à se dépouiller de toute individualité. Ajoutons que le contrepoint lui-même, sous cette forme de faciles imitations que nous avons vues s'introduire dans l'œuvre de Mozart vers le mois de juillet 1775, commence à disparaître, une fois de plus.

235. — *Salzbourg,* 20 *août* 1775.

Marche (en ut) pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, deux trompettes et basse (destinée à précéder le petit ensemble symphonique dont le finale était constitué par le nº 234).

K. 214.

Ms. dans une collection de Londres.



Le ton inaccoutumé d'*ut majeur*, donné par Mozart à cette marche, comme aussi l'instrumentation de celle-ci et maints détails de son style, nous prouvent, de la façon la plus certaine, que le jeune homme a destiné la marche à compléter l'ensemble symphonique formé par l'ouverture du *Re Pastore*, un petit *andante* tiré de cette pièce, et le beau finale nº 235. D'où résulte pour nous la confirmation de l'hypothèse suivant laquelle l'ensemble susdit, tout de même que celui qui avait pour finale le nº 234, étaient en réalité non pas des *symphonies*, — genre désormais abandonnée par Mozart jusqu'à son retour de Paris en 1779, — mais bien des *cassations* ou *divertissements*, peut-être écrits pour être joués aux repas du prince archevêque.

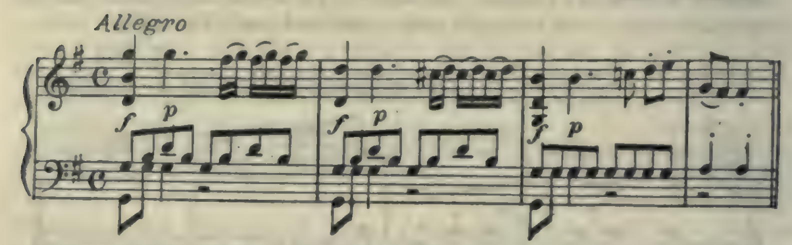
La marche nº 235 est d'ailleurs très belle, et digne d'être mise en regard du finale composé vers le même temps qu'elle. Elle débute par un grand unisson à la française, comme ceux que nous avons rencontrés sans cesse dans l'œuvre de Mozart en 1775, et le second sujet, au contraire, donne lieu à de simples, mais vigoureuses imitations entre les deux violons, toujours suivant le procédé familier de Mozart vers le milieu de 1775. Vient ensuite, après les deux barres, un véritable *développement* sur le premier sujet, débutant une reprise de celui-ci en *sol mineur ;* après quoi la *rentrée*, — selon le principe à peu près constant de Mozart dans ses *marches*, — ne reprend plus que le second sujet, et le reproduit sans y apporter aucun changement. L'instrumentation est très simple, malgré le rôle important qui y revient aux instruments à vent, toujours occupés, mais ne faisant guère que doubler les cordes. Là encore,

cependant, nous sentons que le jeune homme s'est employé à sa tâche avec un soin et un goût tout particuliers, bien différents de la négligence manifeste avec laquelle il improvisait la plupart de ses marches pendant les périodes précédentes.

236. — *Salzbourg*, 12 *septembre* 1775.

Concerto de violon en sol, avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux flûtes dans l'*adagio*, deux cors et basse.

K. 216.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Adagio (en ré). — Rondeau : allegro coupé d'un andante en sol mineur et d'un allegretto.

Ce concerto de violon, l'un des plus importants que nous ayons de Mozart, atteste les progrès rapides du jeune homme dans un genre qui, d'ailleurs, répondait admirablement à ses dispositions de cette période. Traité absolument de la même façon que le précédent (n° 227), — à l'exception du *rondeau* final, — il est déjà beaucoup plus sûr, plus ample, plus riche d'expression comme de beauté musicale, et dépasse même en portée artistique les concertos de piano de l'année suivante.

Une fois de plus, Mozart nous apparait ici entierement sous l'influence de la musique de violon française d'alors. Non seulement le finale, avec cette abondance d'intermèdes divers qui en fait un véritable *pot pourri* français, mais aussi l'admirable chant qui constitue, d'un bout à l'autre, le second morceau, dérivent manifestement en droite ligne des concertos d'un Gaviniès ou d'un Guénin ; et il n'y a pas jusqu'à l'allure mélodique des traits du premier morceau, avec leur mélange de simplicité et d'expression précise, qui ne fasse songer à la même source d'inspiration. Et cependant le génie musical de Mozart commence déjà à vouloir s'élever bien au-dessus de ses modèles français dans le traitement des *tutti* et de toute l'orchestration du concerto pendant les *soli*. Comme nous le verrons, ces derniers tendent ici de plus en plus à dialoguer avec l'orchestre, ainsi que faisaient jadis le clavecin dans le concerto n° 192 de décembre 1773 ; et rien n'est plus curieux que la manière dont Mozart s'efforce de nouveau à rendre à chacune des voix de l'orchestre un rôle et une individualité propres, après s'être laissé aller, dans ses œuvres précédentes, à une simplification parfois excessive de

son langage symphonique. Les hautbois et les cors, plus que jamais, interviennent activement au cours de ce langage : mais voici que, au lieu de leur sacrifier la complexité vivante du quatuor, Mozart se reprend à charger les seconds violons et les basses, — sinon encore les altos, — de nombreux passages caractéristiques, soit en rehaussant leurs figures d'accompagnement, ou même en leur prêtant des réponses au chant des premiers violons ou du violon *solo*. Ajoutons que la ligne mélodique, de son côté, s'unifie et s'étend, jusqu'à revêtir la grandeur merveilleuse du chant qui remplit l'*andante*.

Le premier *allegro* s'ouvre par un prélude d'orchestre dont les dimensions et le caractère laissent déjà prévoir l'importance du morceau tout entier. Deux grands sujets y sont exposés tour à tour, le premier par tout l'orchestre, le second par les vents accompagnés des violons : après quoi les violons et les basses poursuivent, en imitations, la ligne mélodique de ce second sujet, aboutissant à une ritournelle des plus originales, dont le rythme est marqué par les premiers violons, sur un nerveux accompagnement continu des seconds. Enfin une transition, exécutée à découvert par les hautbois et les cors, amène le début du *solo*.

Celui-ci reprend d'abord, exactement, le premier sujet ; puis l'orchestre, par une transition nouvelle de l'effet le plus heureux, conduit au sujet propre du soliste, qui se trouve être ici formé de deux parties : un grand chant nouveau, terminé par un long trait que suit une cadence, et puis encore une autre petite figure, légère et piquante. Après quoi les hautbois reprennent le second sujet du prélude, que le soliste reprend à son tour deux mesures après ; et un retour de la ritournelle du second sujet du prélude amène la première grande cadence, très étendue et élaborée. Vient ensuite la partie du morceau équivalent au *développement* ; et il va sans dire que Mozart, ici encore, a introduit des idées toutes nouvelles, au lieu d'utiliser les éléments précédents. Mais déjà nous sentons que cette partie intermédiaire lui est apparue comme une occasion de déployer le plus pur de son cœur ; si bien que les petits chants trop rapides que contenaient, à cet endroit, les concertos précédents, sont ici remplacés par un long et magnifique intermède, de la forme la plus libre et la plus personnelle, avec des chants mineurs pleins d'émotion pathétique, et sans cesse entrecoupés de libres réponses de l'orchestre, où les hautbois, notamment, jouent un rôle presque égal à celui du violon. Et c'est encore un long passage d'une expression très intense qui, terminant ce *développement*, sert de transition pour amener la rentrée. Celle-ci, suivant l'usage de Mozart en 1775, n'offre pour ainsi dire aucun changement : à peine y trouvons-nous une légère modification dans le rythme de la figure qui achevait le premier chant propre du soliste. Quant au *tutti* final, également plus long qu'à l'ordinaire, Mozart y a juxtaposé non seulement les deux ritournelles du prélude, mais aussi la troisième ritournelle dont nous avons dit qu'elle précédait ce chant nouveau réservé au soliste.

L'*adagio*, nous ne saurions trop le répéter, est une des plus merveilleuses créations de tout le génie de Mozart. Il n'est fait, d'un bout à l'autre, que d'un même chant, exposé d'abord par l'orchestre où deux flûtes, remplaçant les hautbois, sont accompagnées par les violons,

toujours en sourdine. Puis, après ce petit prélude qui nous a donné simplement la ligne directrice et comme l'atmosphère du chant, celui-ci est repris par le soliste, étendu et approfondi, en une longue phrase qui constitue la première partie du morceau. Vient ensuite une ritournelle nouvelle, où les basses jouent un rôle prépondérant, et qui, dès la fin de sa seconde mesure s'interrompt pour laisser place à un nouveau *solo*, faisant fonction de *développement*. C'est encore le chant du début qui reparaît, maintenant varié et concentré. avec de saisissantes modulations mineures dont l'angoisse pathétique est accentuée par le rythme sanglotant de l'accompagnement. La rentrée, une fois de plus, reproduit presque absolument la première partie : mais sans que nous songions ici à le regretter, tant nous avons l'impression d'entendre vraiment un *arioso* dramatique, où le retour de la première partie revêt une signification nouvelle après l'élan passionné de la partie intermédiaire. Et ce n'est pas tout : à la fin du morceau, lorsque déjà l'orchestre a répété la ritournelle qui terminait le premier sujet, voici que le soliste reprend tout à coup, en *coda*, les premières notes du même chant, comme un suprême et merveilleux écho de la plainte tragique que nous venons d'entendre !

Nous avons dit tout à l'heure que le *rondeau* final, toujours orthographié à la française, offrait entièrement le caractère d'un *pot pourri* français. Ce n'est pas que Mozart y soit revenu à son ancienne conception italienne du *rondo*, qui faisait de celui-ci un véritable *pot pourri*, avec des intermèdes nouveaux se succédant jusqu'à la fin du morceau. Désormais, c'est là une conception qui ne nous apparaîtra plus ; et, cette fois comme les précédentes et les suivantes, nous verrons que le jeune homme, parvenu jusqu'à un long passage central de son *rondeau*, équivalent au *trio* d'un menuet, reprendra ensuite tous les intermèdes introduits dans sa première partie avant celui-là. Sous ce rapport, le présent *rondeau* est pareil à ceux que nous avons eu déjà l'occasion d'étudier durant la même période : mais ce qui en fait la nouveauté, c'est que Mozart, dans toute la première partie, comme aussi dans cette partie centrale non reprise, multiplie les intermèdes, à tel point que la susdite partie centrale, notamment, est formée de la juxtaposition d'un *andante* en *sol mineur*, sur un rythme de *pavane*, et d'un *allegretto* en majeur qui n'est qu'une longue et amusante variation d'une *ronde* française. Ainsi nous apercevons, toujours plus marquée chez Mozart, la tendance déjà souvent signalée à compenser par la liberté de la coupe extérieure tout ce que la musique de cette période avait perdu en élaboration intime [1].

Et que si cette élaboration proprement dite continue à faire défaut dans notre présent finale, du moins y trouvons-nous une aisance et une variété de rythme, une originalité légère de modulation, et surtout une richesse instrumentale dont les œuvres précédentes étaient bien dépourvues. Le contrepoint même y intervient par instants de la façon la plus simple, mais la plus charmante, ainsi dans l'accompagnement de la pavane en *sol mineur* ; et il faut voir, d'autre part, avec quelle

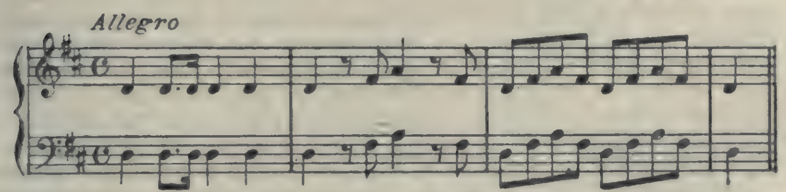
1. Il est d'ailleurs très possible, ou même probable, que Mozart aura emprunté cette coupe de son *rondeau* au finale d'un trio en *ut* de Michel Haydn, pour

grâce exquise les hautbois, dans la ronde française qui suit, reprennent au soliste le dessin de celle-ci, pendant qu'il se plaît à broder sur elle un rythme continu de fines arabesques [1]. Sans compter qu'un autre phénomène encore se révèle à nous dans ce finale, attestant, lui aussi, ce que nous serions tentés d'appeler le réveil du génie de Mozart : au contraire des œuvres précédentes, où l'esprit « galant » faisait complètement éviter au jeune homme les tonalités mineures, nous découvrons ici que les deux intermèdes, — et les principaux, — sont des chants mineurs, tout imprégnés de ce mélange d'ardente passion et de sensualité qui animera toujours les morceaux mineurs de Mozart. Evidemment celui-ci commence à reconnaître la nécessité, pour son art, de sortir des étroites barrières de la « galanterie », ou du moins d'élargir ces barrières sans cesse plus librement, jusqu'au jour où la révélation des milieux artistiques de Mannheim et de Paris lui permettra enfin de concevoir un nouvel idéal, plus digne de lui.

237. — *Salzbourg, octobre* 1775.

Concerto de violon en ré, avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 218.
Ms. à Berlin.



Allegro. — *Andante cantabile* (*en la*). — *Rondeau : andante grazioso* entremêlé d'*allegro ma non troppo*, et avec un intermède : *allegretto*.

Si le concerto en *sol* nous révèle merveilleusement les progrès de Mozart dans la conception musicale du concerto, ce concerto en *ré*, écrit le mois suivant, nous montre le revers de ces progrès sous la forme d'un développement excessif de la virtuosité. Le premier morceau, notamment, abonde en traits imprévus et brillants, mais obtenus au détriment de la contexture musicale, qui est ici, d'ailleurs, encore

piano, violon, et violoncelle, qui doit dater environ de la même période. Dans ce finale, également traité en *rondeau*, les retours d'un thème *andante* sont coupés d'intermèdes dont l'un a pour mouvement : *adagio ma non troppo*, et un autre encore ; *allegro*. Mais nous aurons bientôt à revenir plus longuement sur ce trio de Michel Haydn, communément publié sous le nom du frère aîné Joseph.

1. A noter encore une amusante ritournelle qui, chaque fois qu'elle reparaît, est dessinée à découvert par les hautbois et les cors. C'est elle qui, précisément, termine le morceau, et l'on peut imaginer tout ce qu'a d'original cette fin, uniquement confiée aux instruments à vent.

plus homophone que dans les autres œuvres de la même période. L'instrumentation de l'orchestre, elle aussi, apparaît beaucoup plus simple et moins travaillée ; sans compter que, au lieu de dialoguer avec le soliste, comme dans le concerto précédent, l'orchestre, désormais, se borne le plus souvent à l'accompagner ou à le doubler.

L'unique trait intéressant de ce concerto est, pour nous, la manière dont Mozart s'efforce à varier et renouveler la coupe extérieure de ses morceaux. Chacun des trois morceaux nous offre, à ce point de vue, sa particularité originale. Dans le premier *allegro*, le premier sujet du *tutti* ne reparaît pas après le *développement*, et se trouve entièrement omis dans toute la rentrée. Dans l'*andante*, le violon principal ne s'interrompt pas de jouer jusqu'à la cadence finale, sans qu'un seul *tutti* s'entremêle à ses *soli* qui, du reste, se contentent de répéter toute la première partie du morceau après la seconde, sans l'ombre d'un *développement* intermédiaire. Enfin le *rondeau* final nous fait voir de nouveau, et employée ici avec plus de liberté encore, la coupe singulière que nous avait présentée déjà le finale de la sérénade nº 230 : le mélange imprévu d'un *rondeau* et d'un morceau de sonate. Ainsi toujours le jeune homme tâche à racheter l'indigence musicale de son style « galant », en donnant du moins à ses morceaux un peu de l'allure fantaisiste qui l'a séduit dans les sonates et les concertos français.

Le premier morceau débute par un très long prélude, où deux sujets très distincts sont exposés tour à tour, chacun escorté de sa ritournelle, et suivis encore d'une troisième petite figure en *coda*, qui, tout à l'heure, servira de thème au *développement*. Le soliste, après avoir repris le premier sujet, tout de suite aboutissant à un premier grand trait, attaque le sujet qui lui appartient en propre, et qui, lui aussi, consiste en deux petits chants aussitôt suivis de longs traits de virtuosité. Puis, sans aucun *tutti* intermédiaire, le soliste reprend le second sujet du prélude, cette fois en *la*, et arrive ainsi à sa première cadence. Le *développement*, très court, qui vient ensuite, offre la nouveauté que nous avons dite : le soliste, au lieu d'y exposer un sujet nouveau, s'amuse à reprendre, en le variant parmi des modulations mineures, le petit sujet qui servait de *coda* au prélude ; après quoi, toujours sans *tutti* préalable, il reprend, non pas le premier sujet du morceau, mais seulement le chant qui lui appartenait en propre dans la première partie ; et, depuis lors, toute cette première partie se reproduit jusqu'à la cadence finale, sans autre changement que l'addition, à l'orchestre, d'un morceau de la ritournelle du premier sujet, et, au *solo*, un allongement du trait qui terminait la partie susdite. Une reprise complete des deux ritournelles du premier et du second sujet sert de conclusion au morceau, avec insertion de la cadence facultative entre l'une et l'autre de ces ritournelles.

L'*andante*, comme nous l'avons dit, n'est, d'un bout à l'autre, qu'un *solo* du violon principal, ou plutôt la partie de celui-ci ne s'arrête pas une seule fois entre ses premières notes et le point d'orgue de sa cadence libre. Ici encore, de même que dans le concerto en *sol*, le prélude d'orchestre se borne à exposer un chant unique, qui est ensuite repris par le soliste : mais ce dernier, au lieu d'étendre et de varier ce chant, comme dans le concerto en *sol*, y ajoute deux autres phrases toutes

différentes, constituant la première partie de l'*andante ;* après quoi, sans aucun *développement*, il reprend cette première partie tout entière, avec à peine un petit changement dans le dessin mélodique de l'un des sujets. Une reprise de la ritournelle du prélude, à l'orchestre, succède à ce long *solo*, et semble devoir terminer le morceau, comme elle le terminait en effet dans la première pensée de Mozart : mais celui-ci, se souvenant de l'admirable *coda* qui finissait l'*adagio* du concerto précédent, a imaginé après coup d'introduire de nouveau ici un petit chant du soliste, où reparaît le rythme du premier sujet ; et cette conclusion imprévue relève étrangement la portée poétique du morceau, qui, dans son ensemble, est bien loin de valoir le bel *adagio* du concerto en *sol*.

Quant au *rondeau*, nous avons dit que Mozart y a repris, mais plus librement encore, la coupe imaginée par lui pour le finale de sa sérénade n° 230. Dans les deux cas, le finale a la forme d'un morceau de sonate, *allegro ma non troppo*, précédé et entrecoupé d'un *andante grazioso* toujours invarié, qui fait ainsi fonction d'un thème de *rondeau*. Mais au lieu de la coupe régulière qu'avait le morceau de sonate terminant la sérénade, l'*allegro ma non troppo* est ici, lui-même, traité librement de la façon suivante :

Après l'exposé de l'*andante grazioso* avec ses deux couplets, l'*allegro ma non troppo* nous présente d'abord deux sujets distincts, accompagnés d'une longue ritournelle. Puis reparaît l'*andante grazioso*, tenant lieu de *développement* ; et le premier sujet de l'*allegro ma non troppo* est repris, en manière de rentrée, avec une extension de sa propre ritournelle et une reprise variée de la longue ritournelle qui achevait la première partie : mais alors Mozart, se rappelant qu'il écrit un *rondeau*, amène tout à coup un long intermède nouveau, que son manuscrit appelle, par erreur, *andante grazioso*, car il s'agit évidemment d'un *allegretto*. A cet intermède s'ajoute une reprise de l'*andante grazioso* du début, mais dont Mozart ne reprend ici que le second couplet. Puis, de nouveau, l'*allegro ma non troppo* nous fait entendre la longue ritournelle de la première partie, cette fois reprise intégralement, et aboutissant à un dernier retour du premier couplet de l'*andante grazioso*. Enfin une grande *coda*, sur le rythme du premier sujet de l'*allegro*, forme la conclusion de ce curieux morceau. En résumé, un morceau de sonate coupé de reprises d'un thème de *rondeau*, comme dans le finale de la sérénade : mais ici c'est le thème du *rondeau* qui remplace le *développement* ; et la rentrée, au lieu d'être pareille, se trouve à la fois variée et renforcée d'un long intermède nouveau.

Quelques mots, maintenant, sur le contenu musical de ce cadre singulier. L'*andante grazioso*, attaqué aussitôt par le soliste, comme le thème du *rondeau* servant de finale au premier concerto en *ré* de la même année (n° 227), est une sorte d'ariette manifestement inspirée à Mozart par le fameux *andante* varié de la symphonie de Joseph Haydn dite l'*Impériale*, et datant de l'année 1774. Le soliste, après avoir exposé le chant, s'arrête un moment, et recommence à chanter, de la façon la plus imprévue. Quant à l'*allegro ma non troppo*, d'un rythme délicieusement léger et moqueur, nous nous contenterons d'y signaler une ritournelle chromatique de l'orchestre qui reparaît plusieurs fois, au cours du morceau, et semble conçue pour en relier les diverses parties.

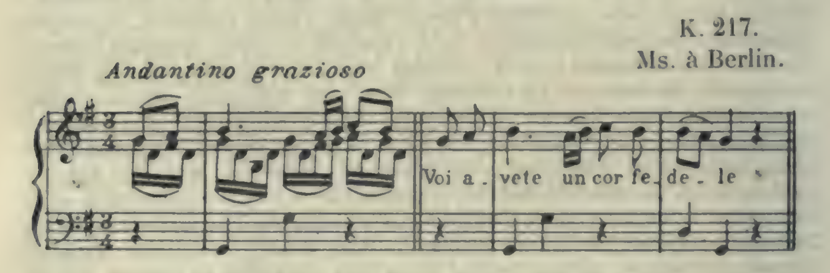
Enfin l'*allegretto* placé en intermède dans la rentrée de l'*allegro* est une série de variations sur un rythme de *musette* qui doit, lui aussi, avoir été emprunté par Mozart à un recueil français.

Tel qu'il est, ce long finale se distingue des deux autres morceaux par un charme mélodique tout particulier : c'est évidemment le morceau que Mozart a composé avec le plus de joie; et le fait est qu'il a rarement écrit un finale d'une gaieté à la fois plus légère et plus débordante. Mais il faut bien dire que, ici encore, tout le charme vient de l'invention mélodique, sans que l'élaboration du morceau réponde à l'adorable beauté des phrases qui s'y déroulent infatigablement. L'orchestre, d'un bout à l'autre, est réduit à un rôle tout accessoire, et les *soli* eux-mêmes ont toujours une allure extrêmement simple, sans ombre d'élaboration thématique ni de contrepoint.

238. — *Salzbourg, 26 octobre* 1775.

Air pour soprano en sol : **Voi avete un cor fedele**, avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 217.
Ms. à Berlin.

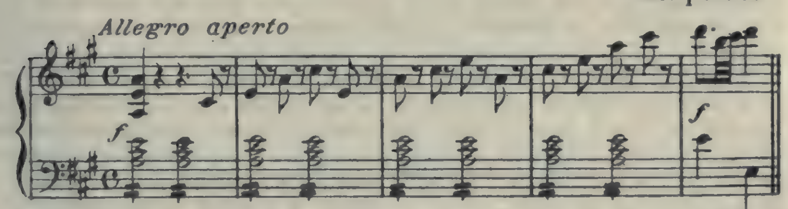


Voici encore, évidemment, comme les nos 225 et 226, un air écrit par Mozart pour en remplacer un autre dans un opéra bouffe. Mais le personnage est, cette fois, une soubrette appelée Dorina ; et les paroles de son air, s'adressant à un amoureux que la soubrette soupçonne d'être prêt à la tromper après leur mariage, auraient exigé, dans la musique, une expression comique que Mozart n'a pas su ou n'a pas voulu y mettre. Il a profité des paroles tendres du début de l'air : « Vous qui avez un cœur fidèle pendant que vous n'êtes que mon amoureux », pour composer un petit chant très simple, mais plein de douceur poétique, avec un second sujet d'une allure plus familière. Ainsi son air a la coupe d'une *cavatine* en trois couplets formés, chacun, de deux sujets se faisant contraste. Le second couplet répète le premier avec de légères variantes; le troisième sert de *strette*, et consiste en une reprise des premières mesures du premier sujet suivie d'une reprise allongée des dernières mesures du second. La voix, sauf dans les cadences, se borne à doubler le chant des violons, et tout l'accompagnement, d'ailleurs fort agréable, est plus discret qu'il ne l'est d'ordinaire chez Mozart.

239. — *Salzbourg, 20 décembre* 1775.

Concerto de violon en la, avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 219.
Ms. perdu.



Allegro aperto avec un prélude du solo : adagio. — Adagio (en mi). — Tempo di menuetto entrecoupé d'un allegro (en la mineur).

Ce concerto, écrit dans les derniers jours de 1775 (sa date nous est donnée sur l'autographe), pourrait déjà nous offrir un exemple de ce que va être la musique de Mozart en 1776. Le style nouveau que le jeune homme n'avait pas cessé de chercher depuis son séjour à Munich, en janvier et février 1775, il l'a désormais trouvé ; et tout de suite il l'emploie avec une aisance, une sûreté, une perfection merveilleuses. Au point de vue de la réalisation, l'œuvre est peut-être moins travaillée que les concertos précédents : mais le résultat obtenu est, sans aucun doute, d'une beauté supérieure. On n'y rencontre plus de ces alternatives d'audace et de timidité, d'innovations imprévues et de routines machinalement suivies, qui empêchent la plupart des ouvrages antérieurs de produire sur nous une impression pleinement satisfaisante. Tout y est dorénavant à la fois simple et pur, mêlé de grâce chantante et de douceur juvénile, avec un fond d'unité intime que jamais encore Mozart n'avait su donner aussi profondément à aucune de ses œuvres. L'influence française, toujours sensible dans l'allure générale comme dans le choix de certains rythmes, tend de plus en plus à se tempérer d'une expression et d'une ampleur mélodique tout allemandes ; et de plus en plus le mouvement lent, surtout, revêt le caractère d'une grande rêverie essentiellement lyrique, où s'affirme au plus haut point le génie personnel de Mozart.

L'esprit d'innovation, cependant, n'a pas encore aussi complètement disparu qu'il le fera dans les œuvres de l'année suivante : mais déjà les innovations ne portent plus simplement sur des détails d'ordonnance extérieure, et apparaissent nécessitées par le sentiment qui domine le cœur du poète. C'est ainsi que, dans le premier morceau, Mozart n'a dû s'inspirer que de son émotion poétique pour introduire, avant la première reprise au *solo* du sujet initial du prélude, un long *adagio* chanté par le violon, en manière d'introduction, et ayant un peu l'apparence d'un récitatif accompagné. Pareillement, dans ce même premier morceau et dans le finale, Mozart a imaginé de n'attribuer

d'abord aux *tutti* que l'exposition de simples figures d'accompagnement qui prennent ensuite leur signification véritable lorsque le soliste dessine, sur elles, le chant qu'elles servaient à préparer. D'autre part, le retour du jeune homme à ses anciennes habitudes viennoises se traduit par de nombreux petits essais d'élaboration thématique, en même temps que le contrepoint, à peu près absent du concerto en *ré* n° 237, s'insinue de nouveau dans la trame musicale, sous la forme d'imitations toujours très simples, mais n'ayant plus cet aspect un peu trop voyant et « en dehors » qu'elles avaient dans maintes œuvres du milieu de 1775. L'orchestration, en vérité, semble avoir été moins soignée que dans les concertos précédents : mais, là aussi, nous verrons qu'elle gagne en unité expressive ce qu'elle a perdu en originalité apparente, et que la réduction manifeste du nombre des *soli* des vents, en particulier, se trouve compensée par la manière dont ces instruments colorent, de leurs timbres, l'ensemble harmonique du quatuor. Et, par-dessous tout cela, comment définir le charme souverain de jeunesse, de frais et délicat enthousiasme amoureux qui s'exhale de chacun des morceaux de ce cinquième et dernier concerto de 1775?

Le premier morceau s'ouvre par un long prélude où deux sujets très distincts nous sont exposés tour à tour, tous deux suivis de leur ritournelle, et avec une troisième petite figure, à l'unisson, survenant en *coda :* mais tandis que le second sujet est un véritable chant, que le soliste reprendra tout à l'heure en y ajoutant des ornements nouveaux, le premier sujet de ce grand prélude n'est qu'un de ces rythmes d'accompagnement dont nous avons parlé, destinés à ne recevoir leur entiere signification qu'au moment où le violon *solo* y juxtaposera le vrai premier sujet du concerto.

Encore ce premier sujet est-il précédé, comme nous l'avons dit, de sept mesures d'introduction *adagio*, où, sur un accompagnement continu de l'orchestre, et parmi de délicieuses réponses des hautbois et des cors, le violon principal dessine un chant de forme libre, tout pénétré de grandeur passionnée, sans l'ombre de virtuosité superflue. Ce chant aboutit à un point d'orgue, après lequel commence le concerto proprement dit.

Celui-ci commence par un nouveau chant du soliste, très étendu et développé, que l'orchestre accompagne par la reprise intégrale du premier sujet de son grand *tutti*. Puis, après un retour de la petite figure qui terminait ce *tutti*, le soliste entame son sujet propre : mais avant de se lancer dans un chant nouveau, il s'amuse à reprendre le rythme de cette figure de l'orchestre, qui vient de servir de transition, et à jouer gaiement avec lui, en dialogue avec les basses, ou bien à le varier pendant que les violons le répètent sous sa forme première. Ainsi le soliste arrive, par degrés, et sans *tutti* intermédiaire, au second sujet du prélude, dont il s'approprie le chant, sur un accompagnement continu de l'orchestre, et qu'il poursuit, avec toutes sortes de figures nouvelles, jusqu'à la grande cadence qui va fermer la première partie du morceau. Un retour de la ritournelle du second sujet et de la petite *coda* susdite amène ensuite le *développement*, qui est un chant mineur tout nouveau, mais coupé, au milieu, d'une réapparition imprévue de cette même figure de *coda*, qui se trouve ainsi contribuer au *dévelop-*

pement après avoir déjà constitué le point de départ du sujet propre du soliste : et ce sont là autant de signes caractéristiques de la tendance qui porte Mozart à sortir de la facilité rapsodique de son style « galant » de 1775 pour revenir, au moins en partie, aux précieux procédés d'élaboration musicale jadis appris dans la fréquentation de l'œuvre des deux Haydn et des maîtres viennois. Quant à la rentrée, qui succède à une curieuse reprise par le soliste de la ritournelle du premier sujet du prélude, elle est malheureusement encore presque tout à fait pareille à la première partie, Mozart s'étant borné à l'allonger de quelques mesures, en y faisant reprendre au soliste un passage du premier sujet du prélude qu'il avait omis d'utiliser au début du *solo* précédent. Enfin, une répétition complète de la ritournelle du second sujet termine cet admirable premier morceau, où nous devons noter encore l'extrême rareté des ornements de bravoure, et l'allure mélodique des moindres cadences.

L'*adagio* de ce concerto est en *mi majeur*, et l'on a vu déjà quelle signification particulièrement « sensuelle » Mozart a toujours attachée à ce ton. Ici, cette signification nous apparaît en un relief merveilleux : mais à la couleur sensuelle de ses harmonies Mozart a ajouté un chant d'une mélancolie rêveuse et pleine de douceur qui fait de cet *adagio*, avec celui de la sérénade nº 230, les deux plus parfaits prototypes des admirables poèmes instrumentaux de l'année suivante.

Le prélude de l'orchestre, de nouveau assez étendu, — au contraire de ceux des *adagios* précédents, — ne nous offre cependant qu'un seul sujet, à la manière de Joseph Haydn ; et le morceau tout entier ne contiendra proprement que cet unique sujet véritable, sans cesse entremêlé de petites idées nouvelles. Un chant d'une douceur infinie s'exhale des violons, répété deux fois avec des conclusions différentes, et suivi d'une longue ritournelle toute sinueuse et « sensuelle », qui, elle-même, aboutit à une autre figure mélodique ayant aussi sa cadence finale ; et nous allons voir que, ici comme dans l'*allegro* qui précède, cette cadence finale sera souvent reprise et élaborée, au cours du morceau, dont elle constituera comme un *leitmotiv*. Le *solo*, à son tour, commence par une répétition à découvert du chant du prélude, mais aussitôt aggravée de pathétiques modulations mineures, où s'insinuent, à l'orchestre, de fréquents rappels de la petite cadence susdite ; et lorsque, bientôt, le soliste oppose au chant principal un autre chant qui en est comme la contre-partie, c'est encore le rythme de cette cadence qui l'accompagne sans arrêt. Puis le soliste continue à reprendre, sous des ornements plus appropriés à son jeu concertant, les divers éléments musicaux du prélude, de telle sorte que son *solo* tout entier, jusqu'à la grande cadence qui termine la première partie, n'est qu'une sorte d'amplification lyrique de ce prélude ; et il y a là une innovation des plus importantes, dont il est bien fâcheux que Mozart ne se soit pas souvenu plus fréquemment dans ses œuvres suivantes. Le *développement*, qui vient ensuite, est très long, et ne consiste, une fois de plus, qu'en une variation pathétique du chant initial, précédée, à l'orchestre, d'un court passage nouveau s'enchaînant avec la ritournelle de l'introduction. Enfin la rentrée, si elle reste encore beaucoup trop pareille à la première partie, n'en comporte pas moins déjà une petite part de variation,

et la plus originale du monde dans sa simplicité : le chant, lorsqu'il reparaît, est repris par l'orchestre et le soliste en imitation, pour être, aussitôt après, entièrement changé du moins quant à la partie du soliste ; et c'est seulement depuis la ritournelle de ce chant que la suite du morceau reproduit, note pour note, tout ce qui a eu lieu jusqu'à la première cadence. Sans compter que cette seconde partie du *solo* est suivie, en conclusion, d'une reprise singulièrement pénétrante du passage nouveau qui, tout à l'heure, précédait le début du *développement ;* et ce n'est qu'à la fin de ce passage, après cinq mesures de ritournelle du *tutti*, que le soliste se rappelle à nous en exécutant sa cadence facultative.
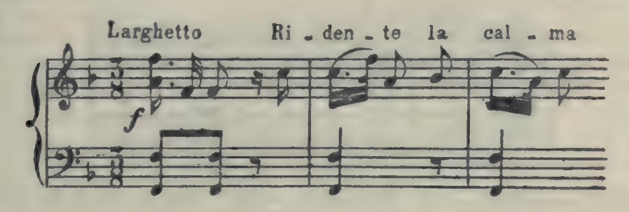
Le final, au lieu de la forme habituelle du *rondeau*, est un *tempo di menuetto :* ce qui ne laisse pas non plus d'indiquer, chez Mozart, un certain retour aux coupes anciennes, une tendance à se fatiguer d'un renouvellement incessant de la coupe extérieure. Aussi bien ce *tempo di menuetto*, malgré sa longueur, n'offre-t-il plus, dans sa disposition, aucune trace de singularité : nous avons là, simplement, et comme autrefois, un grand menuet coupé d'un trio non moins étendu, et puis repris tout entier avec quelques petits changements. Tout au plus le rythme et l'allure de ce trio (*allegro* et à *quatre temps* ce qui est bien hardi pour un trio de menuet) nous rappelle-t-il encore les audaces des concertos précédents : et avec cette différence, très importante pour nous, que Mozart, au lieu d'emprunter ici des airs français, s'inspire manifestement de cette musique « hongroise » dont Joseph Haydn, vers le même temps, commençait à faire usage dans nombre de finales. Ce trio en *la mineur* est du reste, sans contredit, la partie la plus intéressante de notre finale. Mozart y oppose l'un à l'autre deux sujets, dont l'un sert au soliste, le second à l'orchestre, jusqu'à un endroit où, par une interversion amusante, le soliste reprend à son tour, en la variant, toute la longue figure réservée d'abord au *tutti*. L'orchestration, elle-même, est ici plus en dehors que dans le reste du concerto, avec un rôle important aux vents, et surtout aux cors qui accompagnent seuls une longue ritournelle du soliste.

Dans la première partie, attaquée tout de suite par le soliste, nous noterons seulement la singulière abondance des idées musicales, qui fait ressembler ce long menuet à un *rondo*, et d'autant plus que le thème initial se trouve repris deux fois au cours du fragment. Quant à la *rentrée*, nous avons dit qu'elle reproduisait presque entièrement la première partie : mais Mozart y a cependant introduit déjà une variation très marquée et très originale à partir de la dernière reprise du thème, où les basses de l'orchestre acquièrent soudain une autorité imprévue, et où le soliste, de la façon la plus charmante, alterne avec le *tutti* l'exposé de la nouvelle version du sujet principal.

240. — *Salzbourg ou Milan ou Munich, entre* 1772 *et* 1775.

Canzonetta ou petit air italien en fa, pour soprano, avec accompagnement de clavecin.

K. 152.



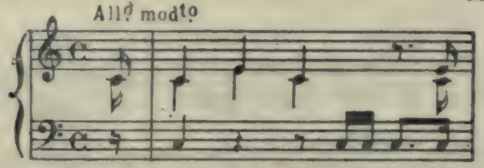
L'authenticité de ce petit air, dont l'autographe a depuis longtemps disparu, n'est pas absolument certaine ; et il va sans dire qu'aucun document positif ne nous renseigne sur la date de sa composition. A quoi nous devons ajouter encore que rien, dans l'invention mélodique de l'air ni dans sa mise en œuvre, ne s'élève au-dessus d'une aimable et banale insignifiance. Mais, avec tout cela, il nous semble bien retrouver, dans l'inspiration de la *Canzonetta,* un écho de l'âme poétique du jeune Mozart, telle que nous la révèlent encore maints passages un peu enfantins de sa *Finta Giardiniera.* Il y a là, parmi une improvisation manifeste, un mélange particulier d'élégance et de douceur presque féminine qui justifie pleinement à nos yeux l'attribution traditionnelle du morceau, sans que nous puissions, naturellement, assigner à celui-ci une date bien précise.

La *Canzonetta* a la coupe d'un petit air d'opéra bouffe italien : une première strophe assez longue, aboutissant à une cadence, puis une strophe plus courte, constituant la partie intermédiaire, et enfin une reprise, *da Capo*, de la première strophe. Rien à signaler, d'ailleurs, dans la contexture du chant, si ce n'est la manière dont Mozart répète plusieurs fois, en la variant, la petite cadence finale de sa seconde strophe. Plus curieux est pour nous l'accompagnement de clavecin, écrit déjà sur deux lignes distinctes et conçu tout à fait comme le seront plus tard les accompagnements des *lieds* allemands de Mozart. C'est, en effet, la première fois que nous rencontrons proprement, dans l'œuvre du jeune homme, un morceau de chant qu'accompagne une partie de clavecin entièrement réalisée ; et, là encore, il est permis de se demander si la forme présente de cet accompagnement nous vient en vérité de Mozart lui-même, ou si elle n'est pas simplement l'œuvre du premier éditeur de la *Canzonetta.* L'une et l'autre des deux hypothèses nous apparaît également possible : car, pour être fort agréable, cet accompagnement n'a rien de très original, et d'autre part nous pouvons très bien imaginer que le jeune Mozart, à Milan ou à Munich, a trouvé déjà des modèles d'ariettes italiennes ainsi accompagnées, sauf pour lui à n'employer que plus tard ce procédé de « réalisation » pour ses *lieds* allemands.

241. *Salzbourg, entre mars* 1773 *et décembre* 1775.

Divertimento (ou série d'*entrées*) en *ut* pour deux flûtes, cinq trompettes, et quatre timbales.

K. 187.
Ms. à Berlin.



I. *Allegro moderato.* — II. *Menuetto.* — III. *Adagio* (en *sol*). — IV. *Menuetto.* — V. *Allegro.* — VII. *Allegro moderato* (en *sol*). — IX. *Allegro molto.* — X. *Allegro non troppo.* — (Les nos VI et VIII ont été enlevés du manuscrit, et se sont perdus.)

L'autographe de cette série de petits morceaux nous permet seulement d'affirmer qu'ils ont été composés entre 1773 et 1777 : mais l'existence d'une autre série analogue (n° 285), qui doit sûrement dater des années 1776 ou 1777, et dont la facture s'élève infiniment au-dessus de celle du présent n° 241, nous oblige absolument à admettre qu'un assez long intervalle s'est écoulé entre la composition des deux séries. En fait, l'insignifiance relative de ce n° 241 nous inclinerait même volontiers à supposer que le jeune homme l'a écrit vers 1773, très longtemps avant d'avoir acquis les remarquables qualités techniques que nous aurons à signaler dans le n° 285.

Quant à la destination de ces deux séries, nous ne croyons pas qu'un doute soit possible sur ce point. En premier lieu, l'adjonction au nom de Mozart des mots : *Sgr. Cav.* (ou *Signor Cavaliere*), telle que nous la trouvons encore sur l'autographe du n° 285, ne se rencontre plus guère jamais, après 1774, que sur les morceaux composés pour la cour du prince archevêque de Salzbourg; et, en effet, nous pouvons être assurés que, tout de même que les « musiques de table », dont la série a été inaugurée en juillet 1775 par le n° 229, les nos 241 et 285 ont été composés à l'usage de cette cour, et probablement aussi, comme les « musiques de table », pour y être exécutés aux repas solennels. Le fait est que déjà, à la fin de 1768, dans son catalogue des œuvres écrites alors par son fils, Léopold Mozart mentionnait de nombreuses « Entrées pour trompettes et timbales » : ce sont des « entrées » de même espèce, simplement rehaussées de deux parties de flûte, que le jeune homme aura eu à produire, à deux reprises tout au moins, entre 1773 et 1777, — des « entrées » qui accueillaient l'arrivée des hôtes, et puis, sans doute, annonçaient pompeusement la succession des plats. Aussi ne s'agissait-il point, pour Mozart, de se mettre en frais d'invention, ni moins encore d'élaboration musicale : une dizaine de morceaux très courts, marches, menuets, contredanses, intermèdes plus lents et tou-

jours conçus aussi simplement que possible, avec un petit chant des flûtes accompagné par des batteries, des trompettes et timbales. Tout au plus, le jeune homme pouvait-il s'amuser à varier de son mieux cet accompagnement, en répartissant ses figures entre les timbres des trois groupes de trompettes et de celui des timbales. Et il a fallu en vérité tout le génie de Mozart pour lui permettre, quelques années après la date où il a composé ce n° 241, de tirer d'un genre aussi ingrat l'admirable parti artistique qui nous apparaîtra dans le n° 285.

Ici, dans la première série des « entrées » de table, nous entendons d'abord une petite marche dont le sujet initial est exposé par les trompettes, tandis que les flûtes n'interviennent que pour chanter une façon de réponse ou de second sujet ; et les deux barres sont encore suivies d'un passage nouveau, en *développement*, chanté tour à tour par les flûtes et le groupe supérieur des trompettes; après quoi Mozart, suivant son habitude dans ses marches, ne reprend que le second sujet de la partie précédente, mais sensiblement varié, et pourvu d'une belle *coda* où intervient l'un de ces *crescendo* que nous avons souvent rencontrés dans les symphonies de 1773.

Rien à dire du très simple menuet n° II, uniquement chanté par les flûtes, ni non plus du menuet n° IV, où cependant les trompettes ont déjà un rôle beaucoup plus actif. L'*adagio* en *sol* n° III a pour sujet une gracieuse mélodie, chantée à la fois par les flûtes et le premier groupe des trompettes. A noter que, dans la seconde partie, Mozart ne reprend que la fin de la première, sans doute pour abréger la longueur du morceau.

Dans l'*allegro* n° V, cependant, la première partie est déjà reprise, toujours un peu variée, après un embryon de *développement*. C'est d'ailleurs un morceau tout rythmique, une véritable « entrée de trompettes », avec de petites imitations entre celles-ci.

Le n° VII est encore une façon de menuet, avec une seconde partie où l'une des deux flûtes dessine le chant, tandis que l'autre l'accompagne. A signaler, dans ce morceau, la présence de deux *codas*, l'une destinée à enchaîner la reprise, l'autre à terminer celle-ci.

Enfin les n°s IX et X, très courts et de nouveau tout rythmiques, peuvent être considérés comme formant le finale de la série. Le rôle des trompettes continue à y apparaître pour le moins aussi important que celui des flûtes.

VINGT-DEUXIÈME PÉRIODE

LA VINGTIÈME ANNÉE

(SALZBOURG, JANVIER-SEPTEMBRE 1776.)

Les renseignements biographiques nous manquent tout à fait pour cette importante période de la vie de Mozart. Nous savons seulement que le jeune homme l'a passée tout entière à Salzbourg, continuant la série de ses occupations et de ses amusements de l'année précédente. A la Cour, à la cathédrale, nous le retrouvons s'employant aux mêmes travaux et d'une façon toute pareille : pour la Cour, il compose, de temps à autre, une petite *musique de table*, et peut-être aussi un *divertimento* en forme de trio avec piano, violon, et violoncelle ; à la cathédrale, ce sont une grande messe, des litanies, un offertoire, deux ou trois sonates d'église avec orgue ; et si la situation de Mozart, à ce point de vue officiel, ne paraît guère s'être modifiée, nous ne voyons pas non plus que son goût pour ces besognes commandées soit différent de ce qu'il était en 1775. Ni sa grande messe de mai 1776, en tout cas, ni ses litanies, ne font prévoir la véritable crise qui se produira chez lui, sous ce rapport de la musique religieuse, durant les derniers mois de cette même année. D'autre part, l'étude de son œuvre nous révèle que, dès le début de l'année 1776, un élément nouveau entre dans sa vie, qui doit certainement avoir exercé une influence considérable sur une nature à la fois aussi impressionnable et si bien faite, d'avance, pour s'adapter à ces conditions éminemment propices. Parmi les ouvrages qu'il va avoir à produire, un grand nombre seront écrits pour les salons les plus élégants de l'aristocratie salzbourgeoise, et en particulier pour celui de la comtesse Lodron, qui paraît avoir été elle-même une personne très intelligente et distinguée, tandis que, à côté d'elle, ses deux jeunes filles, toutes deux élèves et amies de Mozart, n'ont pu manquer d'éveiller au cœur de celui-ci, tout au moins, des sentiments de respectueuse et cordiale affection. Au lieu de fréquenter seulement, comme il l'avait fait jusqu'alors, la société bourgeoise des Hagenauer, des Haffner, et des Robinig, voici maintenant que le jeune maître

a le privilège d'être reçu familièrement, et sans doute admiré et choyé, dans un monde plus haut, et infiniment plus apte à satisfaire les aspirations intellectuelles et artistiques d'une âme qui, par essence, a toujours éprouvé un besoin passionné de noble, fière, et discrète beauté ! Aussi est-ce avant tout dans les œuvres dédiées à ces grandes dames qu'il va déployer librement toutes les ressources de son art ; et nous pouvons être assurés que l'immense progrès qui va s'accomplir en lui, presque de semaine en semaine, durant cette période, — un progrès consistant en une continuelle simplification, épuration, et transfiguration poétique de ses idées comme de son style, — aura pour cause, en partie, cette initiation à une nouvelle atmosphère mondaine, où le jeune homme sentira de plus en plus profondément la vanité des gros effets contrastés qui remplissaient son œuvre de l'année précédente, et de plus en plus s'accoutumera à rêver d'un idéal toujours simplement « galant », mais plein d'une délicate réserve aristocratique.

Cependant, la véritable et foncière explication des qualités aussi bien que des lacunes de l'œuvre du jeune homme durant cette période ne doit être cherchée qu'en partie dans cette fréquentation des salons princiers. La source première du changement qui s'accomplit dans l'œuvre de Mozart, au moment où nous sommes arrivés, c'est que le jeune homme a vingt ans. La nature parle en lui plus haut que toutes les circonstances extérieures : consciemment ou non, Mozart s'abandonne tout entier à cette influence irrésistible de la vingtième année, et le délicieux printemps qui, depuis longtemps déjà, s'annonçait et se préparait dans son cœur de poète, voici qu'il s'épanouit librement, pleinement, avec un mélange incomparable de fraîcheur et de flamme juvéniles !

Quand on considère du dehors son œuvre de 1776, en vérité, cette œuvre n'apparaît guère que comme une continuation, un peu tempérée et assagie, de celle de l'année précédente. On y retrouve le même goût de nouveauté, quoique déjà plus intermittent ; on y retrouve aussi la même façon d'accepter passivement les règles anciennes, sans essayer de les faire fructifier. Et surtout, en 1776 comme en 1775, la musique de Mozart reste toujours du genre « galant ». Non seulement les symphonies et sonates continuent à être remplacées par des *divertissements* et des *concertos :* nous sentons en outre que, sauf dans les mouvements lents, le jeune homme persiste à éviter les expressions approfondies et ne vise qu'à être élégant, léger, amusant, ou brillant. Pour le rappeler à une conception plus sérieuse de la musique, il faudra ce que nous serions tentés d'appeler sa crise religieuse de la fin de cette année, et encore la transformation complète ne se produira-t-elle que plus tard, sous l'influence du séjour à Mannheim et à Paris en 1778.

Mais le fait est, d'abord, que cette conception « galante » de la

musique se trouve correspondre excellemment chez Mozart, en 1776, à l'état de son âme de vingt ans. Il est jeune, bien portant, amoureux, avide de plaire : il a tout à fait les sentiments qu'une musique comme celle qu'il est en train d'écrire convient le mieux à exprimer. Si les circonstances avaient fait que, sous un autre prince et dans un autre milieu, le jeune homme fût chargé de produire des morceaux d'un genre plus grave, peut-être y aurait-on constaté quelque chose d'inégal et d'incomplet, d'insuffisamment mûr, ainsi que le prouve déjà, pour nous, l'extrême infériorité des quelques pièces d'ordre plus relevé que nous allons rencontrer parmi les œuvres de cette première période de 1776 : tandis que, pour la musique telle qu'il va l'écrire le plus souvent, il est absolument mûr, préparé pleinement par ses recherches de l'année précédente, en possession complète de toutes les ressources d'inspiration et de métier dont il a besoin. Aussi bien la plupart de ses œuvres de cette période vont-elles nous faire voir, dans leur genre, une perfection qui ne se rencontrera plus chez Mozart qu'aux dernières années de sa carrière : elles seront pleines, à la fois, de vie et de poésie, à la fois tendres et belles, et peut-être les plus amoureuses que le maître ait jamais composées. Lorsque Mozart, en 1791, aura l'occasion de réaliser le rêve le plus profond de son cœur en écrivant la *Flûte enchantée*, c'est à ces légères et délicieuses chansons de son œuvre instrumentale de 1776 qu'il demandera une foule de motifs, ou même de passages entiers, les mieux faits du monde pour traduire, tout ensemble, la délicate passion d'un Tamino ou d'une Pamina et la grosse joie exubérante, l'ivresse junévile et sensuelle d'un Papageno.

Sans compter que, sous la ressemblance extérieure que nous avons dite, ces œuvres de 1776 sont déjà, au fond, très différentes de celles de 1775. En premier lieu, par exemple, comme nous l'avons dit tout à l'heure, le souci de la virtuosité en a presque entièrement disparu. Comparés aux concertos de violon de 1775, les concertos de piano de 1776 sont d'une simplicité exemplaire, plus courts, plus concentrés ; et la bravoure même, quand elle s'y montre, revêt aussitôt un caractère mélodique et expressif bien éloigné des traits, ornements, et brillants tours de force de naguère. Dans la forme, ensuite, un progrès continu se dessine qui va, pour ainsi dire de jour en jour, élever les aimables compositions prochaines au-dessus de celles de la période antérieure. Les *rentrées*, il est vrai, ne seront pas encore aussi variées qu'on le souhaiterait, et qu'elles l'étaient dans les œuvres produites sous l'influence de l'école viennoise, — le principal changement n'y consistant encore que dans une facile et sommaire interversion du rôle des divers instruments : mais, en revanche, les *développements* tendront de plus en plus à se rattacher au reste des morceaux, en utilisant les sujets ou les rythmes de la partie précédente ; et parfois même nous aurons à y signaler des

traces d'un véritable essai d'élaboration thématique. De toutes parts, au reste, nous sentirons comme des velléités, plus ou moins conscientes, d'un retour du jeune homme aux fortes et nobles traditions musicales que l'influence de la « galanterie » lui a fait oublier depuis plus d'un an. Ainsi nous verrons peu à peu reparaître ces belles *codas* qui, en 1773, condensaient et rehaussaient la significatiou poétique des morceaux. Les *développements*, comme durant cette période mémorable, recommenceront à s'enchaîner avec les premières parties ; et il n'y aura pas jusqu'aux *rondos* où, parfois, le jeune homme ne retourne à la riche et aimable coupe de ses *rondos* italiens, ou du moins ne s'en rapproche en introduisant un nouvel intermède après le *minore*, ou grand intermède central. Mais plus sensible encore, peut-être, nous sera ce mouvement de restauration des précieuses habitudes anciennes dans la manière d'entendre le rôle des divers instruments. Sans cesse nous trouverons Mozart s'efforçant à varier et à enrichir son ensemble symphonique, réduit naguère à une vie par trop simple et banale, toujours sous l'action de la « galanterie ». Les basses, notamment, et déjà même un peu les altos, se réveilleront de l'état de somnolence où ils étaient demeurés dans presque toutes les œuvres de 1775, tandis que les instruments à vent cesseront d'être maintenus, pour ainsi dire, à côté du quatuor des cordes, pour se fondre avec celui-ci dans un même tout musical, où leur rôle ne sera plus, comme naguère, tantôt trop en vue et tantôt trop effacé.

Tous ces progrès, d'ailleurs, et maints autres changements caractéristiques, se révéleront à nous avec assez de relief lorsque nous étudierons le détail des œuvres de 1776. Ici, nous nous bornerons seulement à noter encore deux traits d'ordre plus général qui, tous deux, nous semblent achever de définir la portée historique de la production du jeune homme à ce grand et capital moment de sa vie. D'abord, comme nous l'avons déjà laissé entendre, cette période va nous montrer, bien plus encore que la précédente, un contraste énorme entre les *allegros*, menuets, et finales, d'une part, et d'autre part les mouvements lents, parmi lesquels l'*adagio* tendra volontiers à remplacer l'*andante* de jadis. Alors qu'il mettra simplement, dans ses *allegros*, tout l'élan passionné de sa jeunesse et de sa joie de vivre, c'est véritablement son cœur et son âme tout entière qui s'exprimera à nous dans ces chants de violon ou de piano où, à défaut d'une élaboration musicale correspondant à des complications sentimentales qu'il ne soupçonne point, le jeune homme emploie l'invention mélodique et jusqu'aux moindres détails de l'accompagnement à essayer de fixer de douces, tendres, et pures rêveries amoureuses, telles que, désormais, son génie de poète ne cessera plus d'en évoquer devant nous. Précisément en raison de leur simplicité, reflets d'une âme ingénue et transparente, dont aucune

souffrance n'a encore troublé la limpidité, ces *adagios* de 1776 ont pour nous un charme merveilleux qui nous les rend préférables à maints poèmes plus approfondis des années suivantes : un monde nouveau de beauté lyrique s'y découvre à nous, dont l'accès ne nous sera plus ouvert aussi librement que dans les dernières années de la grande période viennoise, quand le choc des passions douloureuses se sera apaisé et transfiguré dans le cœur du poète.

Et puis, aussi bien dans les *adagios* que dans les mouvements vifs, c'est durant cette année 1776 que Mozart va nous apparaître le plus puissamment travaillé de ce besoin impérieux d'harmonie et d'unité intime qui est peut-être l'une des particularités les plus constantes de son tempérament d'artiste créateur. Sans cesse, dans les divers ouvrages qu'il aura à produire, nous le verrons tâcher de nouveau, de la même façon mais plus activement encore qu'en 1772 et 1773, à établir un lien secret et profond aussi bien entre les divers morceaux de ses compositions qu'entre les diverses parties de chacun des morceaux. Déjà l'utilisation des sujets antérieurs dans les *développements*, l'habitude d'enchaîner ceux-ci aux premières parties, constituent autant de traces de cet effort à unifier les morceaux : mais Mozart ne va point s'arrêter là, et nous serons en peine d'énumérer, bien souvent, toute la série des procédés où il va recourir afin de réaliser l'unité rêvée. Parfois ce sont des rappels de thèmes ou des retours de certaines figures d'accompagnement ; ou bien, dans les *rondos*, la liaison de toutes les parties entre elles au moyen d'un court passage répété vingt fois sous des formes diverses. Et, par-dessus ces procédés de détail, il y en aura un qui, à force de se rencontrer dans presque toutes les œuvres de la période, finira par devenir pour nous comme une signature de celle-ci : un procédé que Mozart, d'ailleurs, a timidement essayé déjà en 1772, sous l'influence immédiate de Michel Haydn, et qui consiste à faire précéder et suivre ses morceaux d'une sorte de sujet supplémentaire, servant aussi d'entrée, puis de *coda*, et n'apparaissant pas dans tout le cours du morceau. C'est là un procédé d'unification dont Mozart, en vérité, ne se désaccoutumera tout à fait qu'à Paris, deux années plus tard : mais jamais à coup sûr, avant ni après, il ne l'a employé aussi fréquemment que dans ses compositions de 1776.

Quant aux maîtres dont s'est inspiré le jeune homme, durant cette période, un seul mérite d'être nommé : Michel Haydn, à qui nous verrons que Mozart a emprunté le plan et même plusieurs idées de son grand *sextuor* n° 255. D'un bout à l'autre des œuvres de 1776, la manière du jeune homme ressemble, plus vivement que jamais, à celle de son illustre confrère et maître salzbourgeois. Mais sauf pour le *sextuor* susdit, il ne semble pas que Mozart, cette année-là, ait directement imité aucune œuvre contemporaine de Michel Haydn ; et si sa manière ressemble à celle de son aîné, elle le fait avec, désormais,

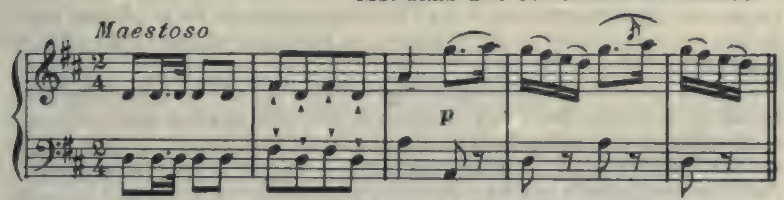
une supériorité si manifeste, à la fois dans le choix des idées et leur traitement, que sans doute l'élève a cessé maintenant de venir s'approvisionner auprès de son ancien maître, et se borne à faire fructifier librement ce qu'il lui a pris autrefois. En fait, les œuvres de la période que nous allons étudier sont peut-être, dans tout l'ensemble des ouvrages de Mozart, celles où apparaît le moins la trace directe d'une influence étrangère. Moins hautes et profondes, à coup sûr, que les œuvres des périodes suivantes, certainement elles ne leur sont pas inférieures en originalité « mozartienne » ; et de quelques-unes d'entre elles, composées avec amour et sans doute sous la dictée expresse de l'amour, un charme immortel se dégage qui parfume pour nous d'une douceur et tendresse incomparable le souvenir de cette vingtième année de la vie de Mozart.

242. — *Salzbourg, janvier* 1776.

Serenata notturna en ré, pour deux petits orchestres, dont l'un est formé de deux violons principaux, un alto et une contrebasse, l'autre de deux violons, un second alto, un violoncelle et des timbales.

K. 239.

Ms. dans une collection à Londres.



Marcia : maestoso.— Menuetto et trio (en sol, pour quatuor à cordes). —Rondo : allegretto, adagio, allegro.

Ce petit ouvrage, dont la date nous est donnée sur l'autographe, se rattache encore, par bien des points, au style de Mozart en 1775. Le *rondo*, notamment, bien qu'il ait déjà cessé d'être orthographié à la française, rappelle encore les *rondeaux* fantaisistes des concertos de violon, avec, au milieu, un *adagio* suivi d'un intermède *allegro*. Et c'est aussi l'humeur inventive de 1775 qui semble reparaître, une fois de plus, dans la conception de cette petite sérénade pour deux orchestres, dont on ignore tout à fait la destination. Peut-être Mozart aura-t-il voulu offrir une surprise, pour la nuit du nouvel an, à sa sœur, qu'il honorera d'une sérénade le jour prochain de son anniversaire de naissance n° 261 ; ou bien encore aux jeunes filles de cette famille des Lodron à qui nous verrons qu'il ne cessera pas de vouloir plaire durant toute l'année 1776 ? En tout cas, nous devons noter dès l'abord qu'il ne s'agit là que d'une œuvre infiniment simple, sous sa complication apparente. Les deux orchestres réunis se composent, chacun, d'un petit quatuor à

cordes, sans cors ni hautbois, à cela près que le second est renforcé d'une partie de timbales ; et tout le rôle de ce second orchestre se réduit, le plus souvent, à doubler les parties du premier, sauf parfois, pour lui, à répondre en écho, ou à remplir par une batterie les intervalles des diverses phrases. Évidemment tout l'effet de la sérénade ne résultait que du placement de ces deux orchestres assez loin l'un de l'autre, et de l'atmosphère un peu étrange que créait ce dialogue échangé, par exemple, aux deux extrémités d'un salon. Inutile d'ajouter que ni l'écriture des morceaux, ni leur instrumentation, n'ont rien qui contredise l'hypothèse d'une œuvre improvisée sans le moindre effort.

Telle paraît avoir été, d'ailleurs, la hâte de Mozart que, au lieu de faire précéder d'une *marche* son premier morceau, il a destiné sa *marche* à tenir lieu du premier morceau, si bien que la sérénade, après cette introduction traditionnelle, débute aussitôt par le menuet. La marche, *maestoso*, offre pour nous cette particularité curieuse que Mozart, une fois encore, y reprend son premier sujet au moment de la rentrée, tandis que, dans ses marches de 1775, il ne reprenait que le second sujet, ou parfois la ritournelle du premier : mais ici, par compensation, c'est la ritournelle du premier sujet qui se trouve coupée dans la rentrée, laquelle est, du reste, absolument pareille à la première partie. Dans les deux sujets de celle-ci, le second orchestre double constamment le premier, avec deux batteries de timbales survenant tout à coup pendant la ritournelle du second sujet. Mais dans le *développement*, ou *trio*, le premier orchestre s'interrompt à deux reprises pour laisser la parole au second, qui reprend en écho l'accompagnement de la phrase précédente, sous une batterie de timbales, et avec des *pizzicati* d'un effet singulier.

Dans le menuet, où la première partie se reproduit sans changement après la seconde, les deux orchestres ont des parties beaucoup plus distinctes, et le chant se trouve confié alternativement à l'un et à l'autre. La très courte partie intermédiaire, en vérité, appartient toute au premier orchestre : mais sa dernière phrase est répétée par le second à découvert, en forme d'écho. Quant au trio, réservé aux quatre voix du premier orchestre, et qui reprend, lui aussi, toute la première partie après la seconde, c'est un morceau chantant et gracieux, où le second violon accompagne en triolets le dessin mélodique du premier.

Le *rondo*, malgré ce retour à l'orthographe italienne, relève encore tout à fait du style de 1775 ; et il n'y a pas jusqu'à son thème qui ne garde l'allure et le rythme d'un refrain français, ce qui n'empêche pas Mozart de lui avoir donné, à lui-même, un petit refrain, qui va relier entre eux les divers épisodes. Ajoutons que ce thème et le premier intermède, comme aussi le bizarre *adagio* qui vient ensuite, servant de prélude au second intermède, sont presque entièrement réservés au premier orchestre. Le second intermède (équivalent au *minore*) est en *sol majeur* (de même que son prélude *adagio*), et voilà encore un souvenir du style de 1775, assez imprévu parmi les nombreux intermèdes mineurs de la fin de cette année et de l'année suivante !

Le rôle du second orchestre ne commence, proprement, qu'après l'intermède central, où c'est une batterie de cet orchestre qui sert de transition pour amener la rentrée du thème ; et lorsque Mozart, après

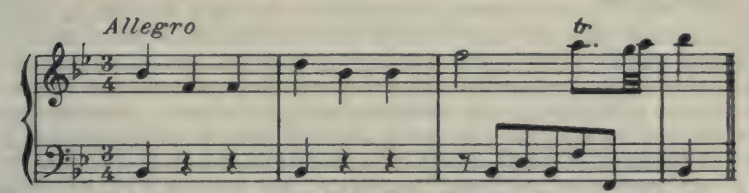
avoir repris son premier intermède, imagine d'allonger son finale en reprenant aussi le second, c'est encore le second orchestre qui, ici, est chargé de reprendre la ligne mélodique de cet intermède (ramené dans le ton principal), sous un simple accompagnement du premier.

Ajoutons que, au point de vue de l'instrumentation, les deux violons jouent un rôle prépondérant, et que l'alto continue à doubler, presque toujours, l'une des autres voix.

243. — *Salzbourg, janvier* 1776.

Divertimento à six (**Musique de table**) **en si bémol,** pour deux hautbois, deux cors et deux bassons.

K. 240.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante grazioso (*en mi bémol*). — *Menuetto* (*et trio en sol mineur*). — *Allegro.*

Ce divertissement (dont la date nous est donnée sur l'autographe), est la seconde des *musiques de table* écrites par Mozart, entre 1775 et 1777, pour les dîners de l'archevêque de Salzbourg. La première (nº 229) nous a déjà fourni l'occasion de définir le style de ces petites œuvres, où Mozart a mis toujours une grâce légère et tendre qui fait d'elles comme des prototypes de la partie profane de la musique de la *Flûte enchantée* ; et il faut noter que, ici encore, le jeune homme a conservé la coupe traditionnelle du quatuor à cordes, qui va bientôt être remplacée, dans les *musiques de table* suivantes, par une coupe tout à fait libre, telle que l'autorisait l'exécution morcelée de ces *cassations*. Mais tandis que, dans le nº 229, on sentait l'embarras d'un débutant, incapable de contenir sa pensée dans les limites étroites d'un ouvrage comme ces petits sextuors d'instruments à vent, ici la maîtrise de Mozart s'affirme déjà pleinement, et c'est merveille de voir à quel point chacune des idées est à la fois appropriée aux ressources des six instruments et empreinte d'une signification profondément « mozartienne ». En fait, ce très simple sextuor nous offre, dès le début de l'année 1776, un type parfait de ce que sera toute l'œuvre du jeune homme durant cette année. L'invention mélodique y est d'une pureté et d'une douceur sans pareilles, ou du moins supérieures à tout ce que nous avons rencontré jusqu'ici ; et, à l'exquise lumière rayonnante qui s'en dégage, s'ajoute toujours une gaieté juvénile traduite, notamment, dans l'allure dansante de la plupart des rythmes. Les modulations, de leur côté, tendent de plus en plus à se charger d'une grâce sensuelle qui, désormais, semble couler de source, sans trace des efforts audacieux de l'année précédente. Le contrepoint,

toujours épisodique et rudimentaire, cesse, lui aussi, de s'imposer violemment à notre attention, pour se fondre maintenant dans l'unité de l'ensemble. Les deux sujets réguliers, avec des ritournelles plus courtes et plus chantantes, se renforcent souvent d'un troisième sujet en forme de *coda*, beaucoup plus étendu et développé qu'il ne l'était antérieurement. Et l'impression merveilleuse d'unité qui résulte de chacun des morceaux, — pour ne point parler de celle qui nous apparaît aussi dans le caractère des différents morceaux d'un même ouvrage, — va être, à peu près invariablement tout au long de l'année, accentuée par un procédé caractéristique dont nous trouvons un premier exemple dans l'*allegro* initial de ce sextuor : avant d'exposer son premier sujet proprement dit, Mozart le fera précéder d'un autre petit sujet très rythmé, en forme d'introduction, qu'il ramènera, plus ou moins varié, à la fin du morceau, sans l'avoir repris au début de la rentrée.

Telles sont les principales particularités du style nouveau que vont nous présenter toutes les œuvres de l'année de 1776, et qui se manifestent à nous, avec une évidence encore accrue par l'extrême simplicité du fond musical des morceaux, dans cette seconde *musique de table*, datée de janvier 1776. Quant à l'instrumentation de celle-ci, plus sommaire et moins travaillée què celle du n° 229, elle repose néanmoins sur les mêmes principes. Chacun des six instruments a son individualité propre ; et si les hautbois constituent l'équivalent des violons d'un orchestre, il n'en arrive pas moins très souvent que les bassons leur enlèvent l'exposition du chant, ou bien la partagent avec eux, tandis que les cors, toujours très actifs, contribuent à colorer la masse harmonique, avec parfois de petites figures de chant à découvert.

Le premier morceau s'ouvre, comme nous l'avons dit, par six mesures d'une *intrada* qui servira à conclure le morceau. Puis apparaît le premier sujet, dessiné par les hautbois et les bassons en mouvements contraires, et se poursuivant sans arrêt jusqu'à l'arrivée du second sujet. Celui-ci, non moins caractéristique de l'année 1776, avec son allure dansante et le piquant de ses modulations, est d'abord accompagné, dans la partie du second basson, par le célèbre rythme de quatre notes tenues qui, déjà plusieurs fois employé, formera enfin le thème de la grande fugue finale de la symphonie de *Jupiter*. Après quoi, un troisième sujet fait fonction de *coda*, d'abord présenté par les deux hautbois, et repris ensuite par le second hautbois et le second basson sous une nouvelle figure d'accompagnement du premier hautbois.

Le *développement*, après un double exposé d'une figure nouvelle, reprend, sous une forme très variée et avec d'expressives modulations mineures, la figure qui terminait le second sujet, mais en intervertissant l'ordre de ses parties. Tout ce petit *développement* est d'ailleurs rempli d'une sorte de passion juvénile qui est, elle aussi, l'un des traits distinctifs de toute l'œuvre du jeune Mozart dans sa vingtième année.

Quant à la rentrée, nous avons dit déjà qu'elle supprimait l'introduction du premier sujet, et attaquait directement celui-ci. Mais ce qu'il importe également de signaler, c'est que Mozart, désormais, recommencera de plus en plus à varier ses rentrées, au lieu de répéter exactement la première partie, comme il faisait trop souvent en 1775. Ici, le rythme des sujets reste encore le même, sauf deux petits changements

dans la ritournelle du second des sujets : mais leur instrumentation est déjà tout autre ; et l'apparition du second sujet, par exemple, doit un caractère sensiblement renouvelé à la manière dont le sujet se trouve maintenant accompagné par le premier basson, en remplacement du second hautbois. Et puis, lorsque s'est achevée la petite figure de *coda* qui fermait la première partie, voici que reparaît tout à coup l'introduction du morceau, terminant celui-ci apres l'avoir commencé, un peu à la façon de ces *marches* que Mozart avait coutume d'écrire pour ses sérénades.

L'*andante grazioso* a la forme d'un morceau de sonate, mais n'est pas sans rappeler aussi la coupe du *rondo :* car le petit chant qui en fait le premier sujet reparaît après une sorte de réponse, et le *développement*, de même longueur que la première partie, diffère si complètement de celle-ci qu'on le prendrait volontiers pour l'intermède central d'un *rondo*. Le premier sujet est chanté par le premier hautbois accompagné par le second, mais avec un petit contre-chant du premier basson qui prête à ce chant tres simple un charme et une couleur tout particuliers. Le *développement* (ou intermède), lui, est surtout réparti entre les deux hautbois, avec des modulations et des chromatismes d'une douceur exquise. Et puis, lorsque revient le premier sujet, Mozart s'amuse à le répéter quatre fois, jusqu'à la fin du morceau, toujours avec des accompagnements nouveaux, utilisant tour à tour les ressources des divers instruments.

Dans le menuet, où le chant reste exclusivement confié au premier hautbois, Mozart reprend toute la première partie après la seconde, mais en variant sa reprise, et avec d'amusantes imitations entre les bassons et les cors. Encore ce menuet nous apparaît-il banal en comparaison du *trio*, où Mozart, qui est décidément revenu à l'emploi des tonalités mineures, tire de son ton favori de *sol mineur* un parti à la fois très simple et d'une expression merveilleuse. C'est vraiment une plainte, un sanglot contenu et profond, qui s'exhale devant nous, avec une conclusion pathétique qui, seule reprise dans la seconde partie, nous laisse un souvenir tout à fait poignant. L'instrumentation, ici, n'est pas moins simple que le chant : à peine quelques soupirs entrecoupés du second hautbois et des deux bassons.

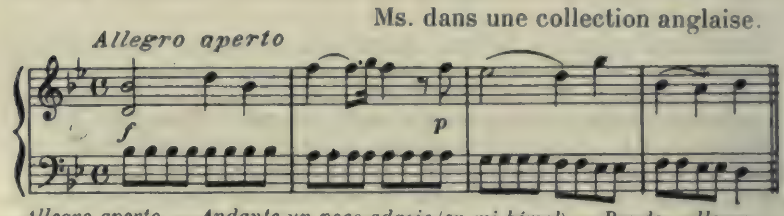
Le finale est traité en morceau de sonate, avec deux sujets distincts suivis d'un troisième sujet en *coda*. Mais Mozart, avec ce besoin d'unité dont nous le verrons plus possédé que jamais durant toute l'année 1776, imagine de relier ensemble ses deux sujets en donnant pour ritournelle, au premier, un rythme qui devient ensuite l'accompagnement du second. Et tandis que le premier sujet est d'une allure toute rythmique, avec de simples réponses des cors aux hautbois, le second sujet tout entier est traité en contrepoint, soit que les deux hautbois l'exposent en imitation, ou que le premier hautbois se borne à l'accompagner, réparti maintenant entre le premier basson et le second hautbois. Le *développement* est tout nouveau, assez court, mais traversé de vigoureuses modulations mineures ; et quant à la rentrée, Mozart non seulement y allonge de plusieurs mesures la ritournelle du premier sujet, mais encore, comme dans la rentrée du premier *allegro*, renouvelle la couleur du second sujet en intervertissant le rôle des six instruments.

244. — *Salzbourg, janvier* 1776.

Concerto de piano en si bémol avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux flûtes dans l'*andante*, deux cors et basse.

K. 238.

Ms. dans une collection anglaise.



Allegro aperto. — Andante un poco adagio (*en mi bémol*). — *Rondo : allegro.*

Ce concerto, dont la date nous est donnée sur l'autographe, est le seul des concertos de piano de cette période qui ait peut-être été composé par Mozart pour son usage personnel, tous les autres ayant été écrits pour des élèves ou des rivaux du jeune maître. Encore ne serait-il pas impossible que ce concerto eût été destiné à être joué par la comtesse Lodron ou l'une de ses filles, dont nous verrons que Mozart, en 1776, a souvent et volontiers travaillé pour elles : mais la difficulté relative des *soli* de l'ouvrage ferait croire plutôt qu'il était réservé pour Mozart lui-même, ou peut-être encore pour sa jeune sœur.

Quoi qu'il en soit, nous y découvrons déjà, non moins clairement que dans la *musique de table* n° 243, toutes les particularités du style de Mozart en 1776. Les trois morceaux sont courts, chacun tout d'une venue, sans aucune virtuosité inutile, et avec un effort sensible pour créer entre eux une unité intérieure. Plus encore que dans la *musique de table*, nous y sentons que l'inspiration du jeune homme, d'élégante et brillante qu'elle était en 1775, tend à devenir essentiellement pure et poétique. L'élaboration des idées, en vérité, continue à faire défaut presque entièrement ; et la langue musicale n'offre pas même les petits essais de contrepoint que nous avons signalés dans d'autres œuvres de la même période : mais l'invention mélodique et l'exécution attestent désormais ce mélange d'élégance discrete et de sûre maîtrise qui ne cessera plus de nous apparaître chez Mozart, sous la diversité des influences que nous découvrirons.

L'influence qui domine, dans ce concerto, est toujours celle du style que nous avons vu se constituer, dans l'œuvre du jeune homme, pendant les derniers mois de 1775 : un style où le goût français, le goût salzbourgeois représenté par l'art de Michel Haydn, et la jeunesse amoureuse du maître lui-même se combinent en un ensemble plein d'éclat et de fraîcheur juvéniles. Mais nous pouvons affirmer sans crainte d'erreur que, pour la composition de ce concerto et des deux suivants, Mozart s'est aussi inspiré de l'un des chefs-d'œuvre les plus récents de son ancien maître Chrétien Bach, les six concertos de clavecin, op. XIII, publiés

aux environs de 1775. Non pas que, dorénavant, le jeune homme revienne à l'imitation directe du style, maintenant bien dépassé, du charmant Chrétien Bach : d'autres hommes lui ont appris à revêtir ses idées d'une forme plus ample, à la fois, et plus modulée, avec une intensité d'expression que le maître de Londres semblait, depuis longtemps, s'être décidément interdite. Mais nous verrons tout à l'heure que quelques-unes des phrases employées ici par Mozart doivent lui avoir été suggérées par des concertos de Bach, notamment par le concerto n° 4, dans le même ton de *si bémol*, et qu'il n'y a pas jusqu'à la coupe de son œuvre qui ne rappelle singulièrement celle de divers morceaux de ce concerto de Bach ou du reste de la série.

Quant à l'instrumentation, nous avons dit déjà que Mozart, dans ses *soli*, s'abstient de tout excès de virtuosité, et que, cependant, la partie du pianiste ne laisse pas d'être assez difficile, avec de fréquents passages en octaves, quelques croisements de mains, et surtout un emploi prolongé du *tempo rubato*, à un degré dont aucune de ses œuvres, jusqu'ici, n'avait approché. Au point de vue spécialement « pianistique », le progrès est considérable en comparaison du concerto de décembre 1773. Mais non seulement ce dernier rachetait cette infériorité extérieure par la richesse et la profondeur de son contenu musical : force nous est de reconnaître que la conception générale du concerto qui s'y traduisait était, elle aussi, beaucoup plus relevée et plus intéressante. Le rôle de l'orchestre, en particulier, est peut-être encore plus réduit, dans le présent concerto de piano, que dans les concertos de violon de 1775. Certes, l'accompagnement de l'orchestre est parfois d'une saveur exquise, avec d'aimables réponses où les instruments à vent interviennent de la façon la plus ingénieuse : mais, sauf de très rares exceptions, ce n'est là qu'un accompagnement dont on pourrait fort bien imaginer la suppression, et nombreux sont même les passages où le piano joue seul, ou bien n'a, pour l'assister, que quelques petits accents, à peine indiqués, du quatuor. En général, d'ailleurs, le concerto n° 244 ne produit pas l'impression d'une œuvre longuement méditée. Son attrait, qui est réel et irrésistible, n'y vient que de ce que Mozart, comme malgré lui, y a mis de son cœur de jeune poète amoureux. Et il est certain que l'adorable *andante*, par exemple, avec son unique couplet répété sans aucun changement, nous apparaîtrait bien faible et bien pauvre si Mozart ne l'avait transfiguré en l'imprégnant d'une brûlante et sensuelle beauté dont on tâcherait vainement à saisir le secret.

Le premier morceau, *allegro aperto* (qualificatif employé déjà dans le concerto de violon en *la* n° 239), s'ouvre par un grand prélude de l'orchestre où sont exposés tour à tour deux sujets, l'un très rythmé et « ouvert », l'autre tout onduleux et sensuel, qui fait penser déjà aux rythmes caressants des *Noces de Figaro* et de *Cosi fan tutte*. Chacun de ces deux sujets est accompagné de sa ritournelle ; et Mozart, suivant son habitude, leur ajoute encore en *coda* une troisième figure qui servira de lien aux diverses parties du morceau. Puis le piano reprend le premier sujet du prélude, et c'est un fragment de la figure susdite, à l'orchestre, qui relie ce premier sujet au sujet propre du soliste, petit chant léger et gracieux, dont la ritournelle est accompagnée par les deux violons en imitation. Le second sujet du prélude, ensuite, est exposé

tour à tour par l'orchestre et le piano, comme aussi sa ritournelle du *tutti*, mais celle-là pour être aussitôt étendue et variée par le soliste, avec des suites d'octaves d'un effet brillant, de façon à amener la première grande cadence. Une reprise de la ritournelle du premier sujet et de la *coda* susdite, à l'orchestre, prépare le *développement* qui est tout nouveau, mais entremêlé de rappels, au solo comme à l'orchestre, de la même figure de *coda*. Ce *développement*, assez étendu, est la partie la plus difficile du morceau : octaves et croisements de main s'y rencontrent parmi de longues suites de traits modulés, sans que Mozart se donne la peine d'élaborer aucunement le beau chant mineur, — accompagné par les hautbois et les cordes,— par où débute ce passage. Et quant à la rentrée, la seule particularité curieuse qu'elle nous offre est la manière dont Mozart, ici comme dans son concerto de violon en *la*, abrège le début en partageant simplement le premier sujet entre le soliste et l'orchestre. Le reste de la rentrée, jusqu'à la grande cadence finale, reproduit presque exactement la première partie ; et le morceau se termine, tout à fait comme cette première partie, par une reprise complète de la ritournelle du premier sujet suivie de la *coda* du prélude.

L'*andante un poco adagio* est constitué tout entier, comme nous l'avons dit, de deux strophes juxtaposées, sans aucune partie intermédiaire, ou plutôt d'une seule et même strophe répétée deux fois presque sans aucun changement. C'est là une coupe éminemment simplifiée, dont il se peut bien que Mozart ait trouvé le modèle dans l'*andante* en *mi bémol* du *concerto* en *si bémol* de Chrétien Bach (op. XIII), tout de même que ce concerto lui aura probablement fourni l'exemple de cette abréviation que nous avons signalée dans la rentrée du premier morceau, obtenue en partageant le premier sujet entre le piano et l'orchestre. Encore devons-nous ajouter que Chrétien Bach, dans son *andante*, a eu soin de varier la reprise de son couplet précédent, tandis que Mozart s'est borné à reproduire sa première strophe en transportant toutes les phrases dans le ton principal. Mais, avec cela, un abîme nous apparaît déjà entre ce chant de Mozart, imprégné d'une tendresse sensuelle et brûlante, avec des caresses de modulation presque wagnériennes, et la douce et transparente mélodie de Chrétien Bach : ici comme dans la plupart des œuvres de 1776, nous constatons combien, à cette date, les mouvements lents du jeune homme diffèrent en portée musicale et poétique de ses *allegros*, encore sensiblement pareils au type ordinaire de l'*allegro* « galant » de provenance italienne. Le morceau débute par un exposé très court de la ligne initiale du chant à l'orchestre, où les violons jouant « en sourdine » sont accompagnés par le groupe des basses *pizzicato*, et doublées par deux flûtes remplaçant les hautbois. Puis le piano reprend le même chant, qu'il étend jusqu'à une délicieuse ritournelle, toute exposée par l'orchestre. Après quoi le soliste commence une phrase nouvelle, qui est comme la réponse de ce chant précédent, et aboutit elle-même à une courte ritournelle, partagée, cette fois, entre le piano et l'orchestre. Enfin la strophe s'achève par une longue cadence du piano, à peine accompagnée de quelques soupirs des cordes, mais toute pleine de rythmes balancés, de chromatismes insinuants, de subtiles et rapides modulations où se reconnaît merveilleusement le plus pur génie de Mozart. Un petit passage caractéristique de

l'orchestre, non moins riche en harmonies expressives, relie cette première strophe à sa reprise, et se reproduit de nouveau après celle-ci. Ajoutons que les traits de virtuosité sont absents de cet admirable morceau, où les moindres notes chantent doucement : mais un usage très fréquent du *tempo rubato* n'en fait pas moins, de cet *andante*, l'un des plus difficiles que Mozart ait encore écrits pour le piano.

Quant au *rondo* final, nous devons signaler d'abord le caractère tout allemand, ou plutôt tout salzbourgeois, du rythme balancé qui lui sert de thème, et qui, suivant l'usage désormais adopté par Mozart, est exposé d'abord par le soliste, avant d'être répété, en *tutti*, par l'orchestre. A ce long thème se rattache encore une longue figure en guise de refrain, celle-là n'appartenant qu'à l'orchestre seul. Puis commencent les intermèdes, multipliés maintenant par Mozart entre les diverses reprises du thème, à tel point que nous pouvons en distinguer au moins trois, nettement séparés, qui se succèdent sans transition à la suite de ce premier exposé du thème, sans autre transition qu'un curieux appel, à découvert, des cors. De ces trois intermèdes, le premier se termine par une figure de cadence, d'ailleurs très banale, que Mozart avait employée déjà en 1774 dans le premier morceau de sa sonate à quatre mains en *si bémol* n° 200 ; et voici que le jeune homme, se rappelant tout à coup cette sonate d'il y a deux ans, imagine d'emprunter encore le rythme du finale de celle-ci pour en faire l'intermède suivant de son *rondo !* Cet intermède, d'abord présenté par le piano, est ensuite repris par l'orchestre, sous un trille prolongé du soliste ; après quoi, de la façon la plus imprévue, ce dernier, mis en humeur d'accompagner, dessine la basse d'un chant exécuté par les cors et les hautbois à découvert. Le troisième intermède est, de nouveau, réservé au piano, et s'achève par une longue série de traits qui, peu à peu, tendent à reprendre le rythme du thème du *rondo*. Cette préparation des retours du thème est encore un procédé que Mozart, désormais, ne manquera plus d'employer, souvent avec les effets les plus imprévus.

La reprise du thème est suivie de ce grand intermède central que Mozart, dans ses concertos de violon, aimait à revêtir d'un mouvement nouveau. Ici, ces modifications de la coupe extérieure ne se retrouvent plus, et Mozart se contente de donner à son *minore* le ton de *sol mineur*. Mais tout ce passage, avec son opposition de rythmes continus et de brusques heurts, a quelque chose de « hongrois », ou tout au moins d'exotique, qui rappelle le singulier *minore* du *rondo* du concerto de violon en *la*.

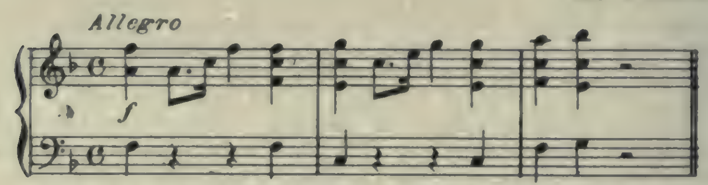
Ce grand intermède lui-même est encore suivi, avant la reprise du thème, d'un autre passage mélodique, rempli de chromatismes, et rendu difficile par un emploi combiné des marches d'octaves et du *tempo rubato*. Mais à partir du moment où le thème du *rondo* est repris à l'orchestre, on peut dire que toute la fin du morceau ne contient plus aucun élément nouveau : nous y voyons reparaitre, suivant un ordre plus ou moins interverti, les trois intermèdes déjà signalés tout à l'heure, avec cette seule différence que Mozart, — selon un autre de ses procédés favoris en 1776, — s'amuse parfois à en changer l'instrumentation transportant au piano ce que jouait d'abord l'orchestre, ou inversement. Le rôle de l'orchestre est d'ailleurs assez restreint, dans tout ce

finale, sauf pour les quelques passages que nous avons indiqués. Comme dans le premier morceau, le piano y est souvent seul, ou bien accompagné de quelques accords insignifiants ; et la même pauvreté de l'accompagnement orchestral se retrouvera dans tous les concertos de l'année 1776.

245. — *Salzbourg, février* 1776.

Concerto en fa, pour trois pianos avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 242.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Adagio (en si bémol). — Rondo : tempo di menuetto.

Ce concerto, dont la date nous est donnée sur l'autographe, a été composé par Mozart pour une dame de l'aristocratie de Salzbourg, la comtesse Lodron, et pour ses deux filles : et nous avons dit déjà que, durant les années 1776 et 1777, plusieurs autres œuvres du jeune homme, les plus soignées et les plus belles qu'il ait produites durant ces deux années, ont été écrites pour la même maison seigneuriale des Lodron. Pareillement, en avril 1776, nous le verrons composant un concerto pour une autre grande dame, la comtesse Lützow. Et non seulement ce petit détail biographique nous aide à comprendre le caractère élégant, gracieux, vraiment distingué des œuvres ainsi destinées aux plus brillants salons de Salzbourg, il nous prouve aussi que Mozart, dans sa vingtième année, s'est trouvé admis à fréquenter tout ce beau monde, très différent du milieu bourgeois des Hagenauer et des Robinig qui ont été jusque-là sa principale compagnie ; et c'est encore là un fait à considérer, si l'on veut apprécier pleinement le progrès qui s'est accompli, en 1776, dans le goût aussi bien que dans le style du jeune maître. Car comment ne pas supposer que c'est cette fréquentation aristocratique qui a contribué, pour une bonne partie tout au moins, à refréner l'ardeur exubérante du Mozart de 1775, à ouvrir les yeux de son cœur sur des horizons nouveaux, et à lui donner désormais, — ou, plus exactement, à lui rendre, — le désir d'une beauté plus sobre, plus polie, et plus harmonieuse ?

Le concerto pour trois pianos est d'ailleurs, lui aussi, un spécimen parfait de cette nouvelle manière de Mozart. Tout y est infiniment clair, simple, et élégant, sans excès de passion ni de virtuosité. Les trois morceaux ont le même caractère général, — à cela près que l'*adagio*, ici encore, atteste une maturité poétique très supérieure à celle que dénotent les deux *allegros ;* et il y a en outre, entre ces deux-ci, une res-

semblance plus intime obtenue par des rythmes pareils, de mêmes figures d'accompagnement. Le style est généralement homophone, malgré les facilités de contrepoint qu'offrait l'emploi simultané des trois pianos : mais les modulations y abondent, et de plus en plus revêtues de signification expressive. Quant à l'instrumentation, nous devons noter d'abord que le rôle des trois pianos est loin d'être égal : en réalité, les deux premiers seuls se répartissent le chant et les principaux traits de l'accompagnement ; le troisième n'a que fort peu de chose à faire, sa partie ayant sans doute à être tenue par une élève encore très jeune et toute novice. Aussi bien Mozart a-t-il lui-même, et probablement dès 1776, écrit un arrangement de son concerto pour deux pianos. Inutile d'ajouter que les deux premiers pianos de la rédaction primitive, jusque dans leurs passages les plus difficiles, s'abstiennent toujours des artifices de bravoure qui remplissaient le concerto pour piano seul de janvier 1776 : Mozart, écrivant pour ses élèves, a eu soin de leur épargner les croisements de main, les marches d'octaves, surtout les terribles effets prolongés de *tempo rubato*. Mais ce qui nous frappe le plus vivement, dans l'instrumentation de ce concerto, est l'insignifiance absolue du rôle assigné à l'orchestre. Sauf pour les préludes et les conclusions des morceaux, rien n'empêcherait d'exécuter ceux-ci comme une simple sonate pour trois pianos ; et c'est à peine si nous regretterions toutes les parties d'orchestre ainsi sacrifiées, à l'exception d'un petit passage du premier morceau où des traits des pianos s'accompagnent de discrètes imitations entre les hautbois et le quatuor.

Par contre, la partition de ce concerto nous offre une révélation historique des plus précieuses sur la manière dont Mozart, à ce moment de sa vie, concevait les cadences facultatives de ses concertos. Car le jeune homme a soigneusement noté jusqu'aux moindres des cadences que devaient exécuter ses trois élèves ; et voici, en résumé, ce que nous apprennent ces curieux passages :

Les premières cadences des morceaux, celles qui précédaient le *développement*, n'étaient que des petits traits infiniment simples et courts, sans la moindre portée originale : mais au contraire les grandes cadences finales, invariablement, étaient consacrées à une élaboration de quelques-uns des éléments antérieurs des morceaux. Abstraction faite de l'entrée en imitation de ces cadences, justifiée par la présence insolite des trois pianos, nous pouvons être sûrs que les cadences exécutées par Mozart lui-même devaient être construites sur un modèle semblable : le jeune homme s'amusait à y reprendre tour à tour, en les variant et parmi des combinaisons nouvelles, telles phrases qui lui avaient servi pour les sujets ou le *développement* du morceau. Et c'est encore la même conception, essentiellement musicale et « classique », que nous montreront toutes les cadences ultérieures de Mozart : au contraire de l'habitude ultérieure, la virtuosité y tiendra moins de place que la libre fantaisie poétique.

Dans le premier morceau, après une prélude d'orchestre où sont exposés les deux sujets principaux, chacun accompagné de sa ritournelle, — le premier composé, à l'italienne, d'un *tutti forte* et d'une réponse *piano* des deux violons, le second réservé aux deux violons

que renforcent les cors, — les trois pianistes attaquent, à l'unisson, le premier sujet, et aussitôt l'orchestre se tait entièrement. Les réponses *p* du premier sujet sont faites par le premier piano, puis par les deux premiers, et enfin le troisième attaque la ritournelle, qui est ensuite reprise par l'orchestre. Le sujet réservé aux solistes, pareillement, se trouve presque tout partagé entre les deux premiers pianos, le troisième se bornant à quelques mesures de réponse, et le rôle de l'orchestre étant des plus restreints. Une reprise de la susdite ritournelle du premier sujet par les trois pianos à l'unisson aboutit à un arrêt sur un accord de septième, après lequel le premier piano reprend en *ut* le second sujet du *tutti*, et puis le transmet aux deux autres pianos, dont l'un le dessine avec la main gauche, sous un trille de la droite. Une petite extension de ce second sujet, toujours réparti surtout entre les deux premiers pianos, conduit à la première grande cadence, qui, elle, se trouve partagée entre les trois solistes en imitation ou en réponses alternées. Vient alors, pour séparer cette première partie du *développement* une longue ritournelle de l'orchestre où le chant est donné principalement au second violon, sous un rythme syncopé des premiers et avec de petits mouvements contraires aux hautbois et aux cordes. Le *développement* qui suit n'a d'intéressant qu'un court passage dramatique où les trois pianos se répondent sur un rythme heurté, comme pour exprimer une lutte bientôt résolue en un petit chant délicat du premier piano. Enfin le *développement* s'achève par un long trait des deux premiers pianos que les hautbois et les violons accompagnent d'une charmante figure en imitation. Une ritournelle partagée entre le second et le troisième piano, puis continuée à l'unisson par les deux premiers, amène la rentrée, où, suivant un procédé désormais invariable, Mozart répartit l'exposé du premier sujet entre l'orchestre et les solistes. Encore ne se borne-t-il pas, ici, à ce seul changement : car la seconde réponse du premier sujet est complètement variée, comme aussi le sujet réservé aux solistes ; et si le reste du morceau reproduit intégralement la première partie, du moins devons-nous y signaler une intervention nouvelle, et très ingénieuse, des cors, qui, seuls de tout l'orchestre, s'ajoutent aux pianos pour dessiner le rythme initial du second sujet. Quant à la cadence finale, Mozart y a repris, surtout, quelques-unes des figures caractéristiques du *développement* : les trois pianos font leur entrée en imitation, mais pour retrouver aussitôt le langage le plus homophone. Enfin, une reprise à l'orchestre de toute la ritournelle qui terminait la première partie sert de conclusion au morceau.

L'*adagio*, comme tous ceux de Mozart à cette période, est le morceau dominant du concerto, et dépasse singulièrement, en beauté comme en « modernité », les deux mouvements vifs. Nous avons ici une sorte de nocturne ou de rêverie, se poursuivant d'un bout à l'autre sous la diversité de ses phrases, avec un même dessin continu d'accompagnement en triples croches qui donne au chant une douceur et une intimité merveilleuses, évoquant déjà le souvenir des plus exquises créations poétiques de la maturité du maître. Aussi bien celui-ci reprendra-t-il, dans sa délicieuse sérénade de *Cosi fan tutte*, le rythme du premier sujet de cet *adagio*, tel qu'il est exposé d'abord dans un admirable prélude

de l'orchestre, où ce sujet lui-même et sa longue ritournelle se déroulent avec une limpidité et une continuité sans pareilles, parmi de charmantes petites figures libres des vents, et une collaboration très active et très individuelle de chacun des instruments du quatuor à cordes. Il faut voir avec quelle maîtrise Mozart, dans ce prélude, parvient déjà à créer une sorte d'atmosphère générale qui, depuis lors, enveloppera tous les éléments musicaux de la rêverie.

Le *solo* débute par une reprise variée, au premier piano, du sujet initial du prélude ; puis, insensiblement, une ritournelle nouvelle amène le sujet réservé aux solistes, qui se trouve être, ici, un autre chant exposé par le second piano sous un accompagnement continu du premier ; et longtemps ce chant se poursuit, capricieusement distribué entre les deux premiers pianos, pour arriver enfin, toujours par des transitions insensibles, à un allongement poétique de la ritournelle qui terminait le prélude : de telle manière que toute cette première partie ne forme vraiment qu'une strophe unique, dont le prélude nous a été comme le *schéma* ou l'amorce. Et bien que l'orchestre ne tienne qu'une place accessoire, à tout moment il rentre en scène, de la façon la plus exquise, avec de légères figures en mouvements contraires qui, elles-mêmes, contribuent à maintenir autour de nous une ambiance harmonique à la fois très discrète et très captivante.

Un court passage nouveau de l'orchestre prépare le *développement*, qui est nouveau, lui aussi, mais profondément apparenté, par son rythme et son expression, aux thèmes précédents. C'est encore un petit chant rêveur et tendre, que les deux premiers pianos se transmettent sans arrêt, sous un accompagnement arpégé du troisième renforcé par de nobles tenues des hautbois. Et puis, par un simple trait du premier piano, nous abordons la rentrée, où d'ailleurs la première partie reparaît sans aucun changement. La grande cadence, dans cet *adagio* comme dans l'*allegro* précédent, utilise surtout des passages du *développement :* mais Mozart y entremêle, cette fois, des rappels du premier sujet, et varie beaucoup plus sa cadence, avec d'aimables petits échos au troisième piano, tandis que le second s'amuse à répéter infatigablement ce rythme de triples croches qui a, pour ainsi dire, entouré et baigné tout l'*adagio*. Et il y a plus : lorsque, après cette belle cadence, l'orchestre a repris la ritournelle qui précédait le *développement*, voici que Mozart, se souvenant de l'un des plus heureux effets de son concerto de violon en *sol* n° 236, imagine de finir son *adagio* par une réapparition imprévue et exquise des solistes, exhalant tout à coup un léger soupir d'adieu, à peine quatre notes, mais d'une grâce et d'une pureté ravissantes.

Le très court *rondo* final est beaucoup moins intéressant à tous points de vue : mais nous devons y signaler tout de suite deux particularités des plus curieuses pour notre examen historique de la formation et de l'évolution du génie de Mozart. C'est, d'abord, comme nous l'avons dit déjà, une tendance manifeste à rattacher ce finale au premier morceau en y ramenant certaines figures rythmiques déjà entendues précédemment : tendance dont l'expression, encore très indécise et tâtonnante en 1776, s'accentuera plus nettement dès l'année suivante. Et quant à la seconde des particularités susdites, celle-là consiste en ce que Mozart,

dans son *rondo*, après le grand intermède mineur équivalent au *minore* des *rondeaux* français, introduit dans sa rentrée un intermède nouveau, assez insignifiant en soi, mais qui nous montre bien l'impatience du jeune homme à subir la contrainte de ce type banal et étriqué du *rondeau* que nous l'avons vu s'approprier l'année précédente, après la délicieuse liberté et richesse musicale de ses *rondos* de naguère, incessamment animés d'inventions nouvelles. A quoi nous pouvons encore ajouter que, dans ce finale, Mozart emploie plus volontiers le contrepoint que dans les deux autres morceaux, et, par comparaison avec le premier *allegro*, déploie une aisance et une maîtrise très supérieures dans le traitement de ses trois pianos. Ce progrès accompli, pour ainsi parler, en cours de route, d'un morceau à l'autre, dans un même ouvrage d'un genre inaccoutumé, nous l'avons signalé déjà et aurons souvent à en fournir d'autres témoignages.

Le thème du *rondo* est un véritable menuet, exposé d'abord, — suivant l'habitude de Mozart pour ses finales, — par les solistes, et repris ensuite par l'orchestre, mais, cette fois, pour aboutir à une variation partagée entre les deux premiers pianos, et qui, seule, termine proprement cette présentation du thème. Vient ensuite un premier intermède où les deux pianos principaux commencent par dialoguer, se répondant l'un à l'autre : après quoi le premier piano entame une phrase nouvelle que les deux autres reprennent, tour à tour, en un contrepoint plus poussé que ceux des morceaux précédents. La ritournelle qui suit est tout homophone, mais chacun des trois solistes y joue son rôle individuel, avec une variété et un ensemble des plus remarquables : tout cela aboutissant à un unisson final qui rappelle l'un des rythmes caractéristiques du premier morceau. Un point d'orgue agrémenté d'une petite cadence du premier piano amène la reprise du thème, toujours partagée entre les pianos et l'orchestre.

C'est maintenant l'intermède mineur, d'un rythme énergique et passionné, avec de fréquentes imitations entre les deux premiers pianos, et un accompagnement réparti entre les hautbois et les cordes qui, à son tour, nous rappelle celui du *développement* du premier *allegro*. Encore une petite cadence, tout ornementale, du premier piano. Mais lorsqu'ensuite le thème du *rondo* reparaît, exposé à présent par le second piano, voici que Mozart s'amuse à le varier, et puis à lui faire succéder un intermède nouveau, en *si bémol*, suivi d'une gentille ritournelle dont les trois pianos semblent se lancer les légers triolets ! Après quoi, suivant le modèle ordinaire du *rondeau* français, le premier intermède se reproduit tout entier, mais lui-même enrichi, vers la fin, d'un long passage nouveau, aboutissant à la cadence finale qui est très courte, comme les deux autres, et nous montre de quelle façon rapide et fugitive Mozart avait coutume de traiter les cadences *ad libitum*, dans ces finales où il en multipliait les amorces. Enfin le *rondo* se termine par une dernière reprise du thème où celui-ci est de plus en plus varié, avec un accompagnement du quatuor en *pizzicato*.

246. — *Salzbourg, mars* 1776.

Litanies de Venerabili Altaris Sacramento, en mi bémol, pour

quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux flûtes, deux bassons, deux cors, trois trombones, basse et orgue.

K. 243.
Ms. à Berlin.

Andante moderato
Ky-ri-e e-lei-son, e-

Kyrie : andante moderato. — Panis vivus : allegro aperto en si bémol : solo de ténor. — Verbum caro factum : largo en ut mineur et Hostia sancta : allegro comodo en ut majeur. — Tremendum : adagio en ut mineur. — Dulcissimum convivium : andantino en fa (solo de soprano). — Viaticum : andante en sol mineur (tutti de soprani). — Pignus futuræ gloriæ : allegro. — Agnus Dei : andantino en si bémol (solo de soprano) et andante moderato en mi bémol.

Infiniment plus travaillée et d'une valeur musicale plus haute que la messe en *ut* de 1775, cette litanie (dont la date nous est donnée sur l'autographe) est encore imprégnée du même esprit tout mondain : de telle sorte que, avec toute sa science et toute sa beauté, elle a un caractère moins religieux que la litanie, déjà bien profane, de 1772, dont elle reproduit d'ailleurs la disposition générale sauf les deux petites différences que voici, nous montrant déjà Mozart tout prêt à s'émanciper de la dépendance où nous l'avons vu autrefois à l'égard des habitudes et traditions musicales de son père :

En premier lieu, l'un des *soli* ou airs de la *Litanie*, qui dans l'œuvre de 1772 se produisait sur les mots *Panis omnipotentia Verbi*, a maintenant pour occasion les mots *Dulcissimum convivium*. Mais surtout une nouveauté bien caractéristique nous apparaît dans ce fait que le jeune Mozart, malgré l'exemple de son père, a désormais renoncé à séparer les deux mots *Tremendum* et *ac vivificum*, nous faisant voir par là son peu de goût pour ces petits effets de traduction littérale qui, comme nous l'avons vu, avaient toujours vivement séduit l'âme ingénue de son excellent père.

Le contrepoint, en vérité, reparaît dans deux des morceaux de la litanie : le *Kyrie* et le *Pignus* : mais, dans le *Kyrie*, il est très simple et tout superficiel; et le *Pignus*, avec toute sa science, conviendrait mieux pour un quator à cordes que pour un chœur d'église. D'autre part, l'accompagnement recommence à prendre la place dominante dans les chœurs homophones : mais il est traité avec un art si délicat, et le chant lui-même est d'une grâce si simple et si pure que cette litanie se rattache directement aux œuvres instrumentales de Mozart en 1776, et que, faute d'être de véritable musique religieuse, elle a déjà quelque chose du merveilleux recueillement poétique des messes que Mozart va écrire dans les derniers mois de la même année.

Le *Kyrie* est tout fait d'alternances de *soli* et de *tutti*, comme aussi de passages homophones et de faciles imitations. Ce *Kyrie* n'a point la coupe régulière d'un morceau de symphonie : mais ses premières mesures sont reprises en *coda* à la fin du morceau. Le *Panis vivus* et le *Dulcissimum convivium* sont deux airs à roulades, traités dans le style habituel de l'école napolitaine. Le chœur du *Verbum caro factum* et les *soli* mêlés de chœurs de l'*Hostia sancta* rappellent tout à fait, par leur chant et leur accompagnement, les compositions instrumentales de la même période ; et il n'y a pas jusqu'au *Tremendum*, avec ses effets pathétiques, accompagnés d'une figure modulante des violons, qui n'ait le caractère des beaux *andantes* pathétiques des *divertissements* de cette même année. Au contraire, le *Viaticum*, chanté par les *soprani* seuls, est visiblement un effort pour revenir aux traditions de la musique religieuse. L'orchestre s'y borne à accompagner le chant, d'ailleurs avec une variété de timbres remarquable et des modulations d'une simplicité très expressive ; et le chant, sans aucun ornement mondain, expose et développe noblement la mélodie liturgique du *Pange lingua*. Le *Pignus* est un *fugato* libre à deux sujets, d'un travail très savant mais tout instrumental, et qui, avec la grâce abandonnée de sa mélodie aussi bien que de ses imitations, fait songer à quelques-uns des plus beaux morceaux en contrepoint des dernières œuvres de musique de chambre de Mozart. L'*Agnus Dei* commence par un grand et bel air de soprano, tout rempli de traits de virtuosité : après quoi Mozart, comme il l'a fait dans sa Messe de 1775, reprend, pour finir sa litanie, le *Kyrie* initial, un peu abrégé, et suivi de quelques mesures de *coda*.

Quant à l'instrumentation, toujours très soignée et très élégante, nous nous bornerons à signaler, parmi ses effets les plus remarquables, l'emploi libre de deux bassons et de trois trombones dans le *Tremendum*, celui de deux flûtes et de deux bassons dans le *Dulcissimum*, et l'extrême importance des vents dans le *Viaticum*, où les trois trombones susdits dessinent le chant, accompagnés par les hautbois, les bassons, les cors, et le quatuor des cordes en *pizziccato*. Enfin l'*Agnus* s'ouvre par un beau chant du *hautbois solo* et du *violoncelle solo*, accompagnés par le reste des cordes.

247. — *Salzbourg, mars* 1776.

Offertorium de Venerabili Sacramento, Venite populi (**en ré**), pour deux chœurs à quatre voix, basse et orgue, avec deux violons *ad libitum*.

K. 260.
Ms. à Berlin.

Allegro. — Adagio (O sors) et allegro.

Le manuscrit de cet offertoire porte seulement la date : « 1776 »; mais le style du morceau est si voisin de celui des litanies précédentes, également intitulées de *Venerabili Sacramento*, qu'il est fort probable que Mozart l'aura composé pour la même circonstance : peut-être, cependant, ne l'a-t-il composé qu'en juin suivant pour la Fête-Dieu. En tout cas, c'est une œuvre où nous retrouvons cette ivresse juvénile de musique que nous font voir les compositions instrumentales de Mozart durant la même période. Ici encore, comme dans le *nocturne* à deux orchestres de janvier 1776, dans le concerto à trois pianos de février, dans l'écho à quatre orchestres de l'année suivante, le jeune homme s'amuse à employer une forme nouvelle et inusitée, une forme qui lui permet de donner plus libre cours à ce goût pour l'*écho* qu'il a pris au contact de Michel Haydn, et dont il ne va point tarder à se fatiguer. En fait, la première apparence de l'offertoire, comme celle des litanies précédentes, et un peu comme celle de la grande messe suivante n° 254, donne l'impression d'une œuvre très savante et très riche, où le contrepoint joue un rôle considérable : mais, à y regarder de plus près, cette impression se trouve sensiblement réduite, et l'on découvre que, très souvent, la qualité du contrepoint est assez mince, toute superficielle, et comportant une grosse part d'artifice, pour ne pas dire de trompe-l'œil : soit que Mozart, comme dans plusieurs de ses fugues du temps, allonge ses morceaux par des reprises variées, ou que, comme dans cet offertoire, il se serve surtout du contrepoint pour produire des effets d'écho sans grande portée.

La disposition de l'offertoire est, en résumé, celle-ci : Après un premier passage où les deux chœurs se répondent en imitation d'un petit appel homophone, la basse du second chœur expose un thème qui semble devoir appeler un développement canonique : mais ce thème, répété ensuite par le soprano du premier chœur, est simplement accompagné, en manière d'*écho*, par de légères imitations des autres voix. Puis vient un second thème : *Quæ habet deos*, qui d'abord semble devoir promettre un traitement plus serré : mais les voix se bornent à l'exposer en entrée de canon, et aussitôt reprennent, toujours en écho, l'appel homophone du commencement. Ce passage est suivi d'un court *adagio*, plein de modulations expressives, mais d'un caractère encore plus homophone; et nous voyons ensuite reparaître, successivement, les deux motifs dont nous avons parlé tout à l'heure, traités, cette fois, un peu plus en contrepoint : car le premier est exposé en canon par les huit voix, et le second légèrement fugué; mais tout cela s'arrête très vite, et les deux dernières pages sont simplement une reprise des deux premières. Nulle part on ne saisit mieux que dans ce morceau le caractère facile, artificiel, et de « galanterie » qu'a chez Mozart, durant cette période, le contrepoint lui-même : les plus simples passages contrepointés de la petite messe que le jeune homme composera à la fin de cette même année ont une polyphonie plus réelle, plus conforme à la destination véritable du contrepoint, que ces chœurs polyphoniques du commencement de 1776 qui, à première vue, paraissent beaucoup plus étendus et plus étoffés.

248. — *Salzbourg, carême de* 1775 *ou de* 1776.

Chœur final en *ut*, pour quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, et basse.

K. 42.
Ms. perdu.

I. Récitatif : *O lobenswerther Sinn !*
II. Coro : *Jesu ! Jesu ! Jesu !*

Ce chœur a été composé par Mozart pour servir de finale à sa cantate de Carême, ou *Grabmusik* de 1767 (n° 46). Son autographe est désormais perdu : mais André et Kœchel, qui ont eu l'occasion de l'étudier, s'accordent à dire que l'écriture y attestait une date sensiblement postérieure à celle de la composition des morceaux précédents de la cantate. D'autre part, une inscription de Léopold Mozart, sur le manuscrit, affirmait que le chœur, comme le reste de la cantate, avait bien été composé par son fils.

Obligés ainsi de ne juger de la date de ce chœur que par l'examen de son contenu musical, nous serions d'abord tentés de supposer que les anciens commentateurs de l'autographe perdu se sont exagéré l'intervalle écoulé entre la composition de la cantate elle-même et celle du chœur destiné à la compléter : car on ne saurait imaginer musique plus simple, au moins en apparence, plus dépouillée de tous ces artifices de contrepoint ou de modulation qui se rencontrent à chaque pas dans les œuvres religieuses de Mozart durant les périodes que nous étudions. Mais lorsqu'ensuite nous apercevons l'étonnante sûreté et maîtrise de ce chant, comme simplifié à dessein, la profonde beauté recueillie de son expression, la richesse discrète de la partie instrumentale qui l'accompagne, force nous est de reconnaître qu'il s'agit là d'une œuvre déjà très mûre, et où Mozart, avec son merveilleux instinct de convenance esthétique, s'est seulement efforcé d'éviter un contraste trop choquant avec la naïve gaucherie des morceaux précédents de sa cantate enfantine. Impossible, cependant, de classer la composition de ce chœur après le retour du grand voyage de 1778 : l'instrumentation depuis lors, a toujours revêtu chez Mozart un caractère tout « moderne » dont aucune trace ne se découvre encore dans le bel accompagnement du n° 248. En fait, c'est bien à la période « galante » de 1776 que nous pouvons le mieux rattacher ce chœur final, tout imprégné de l'irrésistible « euphonie » qui caractérise la plupart des œuvres du jeune homme durant cette période, et offrant même une ressemblance manifeste avec telles compositions religieuses d'alors, comme certains chœurs de la messe n° 254 ou des litanies n° 246.

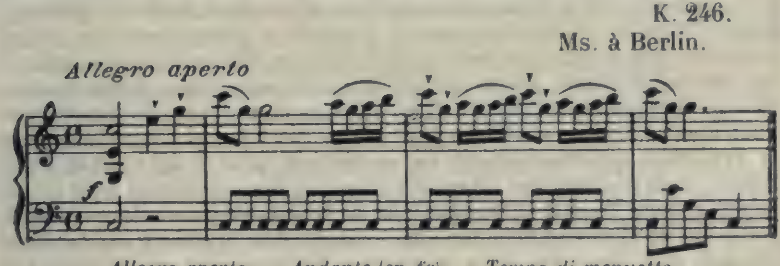
La langue, comme nous l'avons dit, est constamment très simple, et d'une homophonie parfaite. Le chœur commence par chanter, avec d'incessantes répétitions de mots, les paroles suivantes : « Jésus, vrai fils de Dieu, dont un juge inique a, en ce même jour, brisé la vie terrestre, ne nous juge point d'après ta rigueur ! » Puis commmence, dans le chœur, une longue partie intermédiaire, en *ut mineur*, sur ce second

membre de phrase : « Lorsque l'éclat des trompettes nous appellera vers ton trône de nuées, et que l'armée des constellations s'apprêtera à tomber... » Après quoi le chœur reprend, en *da capo*, tout l'exposé de la phrase initiale. Et l'on ne saurait imaginer opposition plus frappante que celle de ces deux parties, toutes deux traduites dans le même style sous un même accompagnement très simple et relativement très discret, où les deux violons marchent presque toujours ensemble, — sauf quelques belles imitations au début de la partie mineure, — tandis que les altos et la basse collaborent librement à soutenir le chant des voix.

249. — *Salzbourg, avril* 1776.

Concerto en ut, pour piano avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse.

K. 246.
Ms. à Berlin.



Allegro aperto. — Andante (en fa). — Tempo di menuetto.

L'autographe de ce concerto porte l'inscription : *nel aprile 1776 a Salisburgo ;* mais une lettre de Mozart à son père, le 20 avril 1782, où le jeune homme demande « qu'on veuille bien lui envoyer son concerto en *ut* pour la comtesse Lützow », nous apprend que, de même que le concerto pour trois pianos, cette nouvelle œuvre de l'année 1776, a été destinée à être jouée dans l'un des salons aristocratiques de Salzbourg. La comtesse Lützow, femme du commandant de la citadelle de Salzbourg, passe pour avoir été l'élève de Léopold Mozart : en tout cas, les *soli* du concerto composé pour elle, sans être, à beaucoup près, aussi difficiles que ceux du concerto en *si bémol* n° 244, laissent cependant deviner un jeu très habile et brillant, supérieur en virtuosité à celui que semblent avoir possédé les comtesses Lodron. Nous ne rencontrons presque plus, dans ces *soli*, les suites d'octaves, croisements de mains, et *tempo rubato* qui abondaient dans les trois morceaux du concerto en *si bémol :* mais les traits y sont peut-être encore plus nombreux, commandés probablement à Mozart par le goût « galant » de la comtesse Lützow. En tout cas, il n'est point douteux que ce concerto, à un plus haut degré encore que les précédents, nous offre un chef-d'œuvre d'élégance noble et pure, vraiment aristocratique. A coup sûr, les concertos que Mozart produira dans la suite seront infiniment plus riches de contenu musical ou émotionnel : mais jamais il n'en écrira, — du moins jusqu'aux dernières années de sa vie, — qui soit plus « parfait »

au point de vue des proportions, de la continuité du langage musical, de l'entente des ressources et des limites du genre. Aussi bien serait-il à souhaiter que nos pianistes modernes, lorsqu'ils veulent nous révéler le génie de Mozart, choisissent de préférence ces petits concertos de la vingtième année du maître (ou encore l'admirable concerto de 1777), où nous ne risquons point d'être choqués, dans nos conceptions esthétiques d'à présent, par le contraste de la grandeur expressive des idées et de l'intervention incessante de simples passages de bravoure, tels que tous les musiciens des environs de 1790 se croyaient tenus d'en remplir les *soli* de leurs concertos. Ici, et en particulier dans ce concerto nº 249, les quelques traits dont nous avons parlé ont à peine la durée de deux ou trois mesures, et sans cesse l'invention mélodique de Mozart nous prodigue des figures chantantes d'une grâce exquise, tantôt accompagnées par l'orchestre avec une réserve déjà très savante, et tantôt partagées entre le piano et l'orchestre, avec une liberté, une aisance, un agrément merveilleux. Car la nouveauté la plus frappante de ce concerto est précisément dans la manière dont Mozart, à présent, essaie d'étendre et de développer le procédé, à peine ébauché dans les concertos précédents, qui consiste à établir un dialogue, une collaboration intime et suivie, entre les *soli* et l'orchestre. Sans cesse, comme nous le verrons tout à l'heure dans notre analyse, l'exposé des phrases musicales se trouve ainsi attribué tour à tour aux deux grandes voix en présence, qui maintenant ne se bornent plus à se répéter l'une l'autre, mais poursuivent alternativement la ligne continue d'un même chant, comme Mozart a imaginé de la leur faire poursuivre d'abord, dès la fin de l'année 1775, dans les *rentrées* des premiers sujets. Sans compter que, dans les trois morceaux du concerto, nous aurons à signaler d'autres procédés, non moins simples et effectifs, qui évidemment sont destinés à relier entre elles les diverses parties d'un morceau : retours de petites figures caractéristiques, insertion des *développements* entre deux passages d'un même rythme, etc. L'orchestration, enfin, très simple et presque entièrement appuyée sur le quatuor des cordes, nous fait voir, dans ses *tutti*, une homogénéité symphonique de plus en plus parfaite : et déjà nous y voyons, par instants, l'alto recommencer à se détacher des voix qui l'entourent, pour s'essayer à reprendre son indépendance personnelle de naguère.

C'est ainsi que, dans le long prélude du premier morceau, l'exposition du second sujet est partagée entre le premier violon et l'alto, qui se répondent de la même façon que feront, tout à l'heure, le piano concertant et le premier violon. Rien à dire, au reste, de ce beau prélude, où les deux grands sujets et une troisième figure en forme de *coda* se déroulent devant nous avec une clarté et une précision admirables, — le premier sujet ample et vigoureux, le second tout imprégné de sensuelle douceur un peu moqueuse. Le piano, après avoir répété le premier sujet du *tutti*, en répète aussi la ritournelle, mais, comme nous l'avons dit, par fragments, et sous forme de dialogue avec l'orchestre. Puis vient le sujet réservé au piano, un petit chant léger et sans cesse traversé de modulations caressantes, pour aboutir enfin à une figure de cadence qui terminait déjà la ritournelle du premier sujet, et que l'orchestre, ici, répète encore en écho : de telle manière que ce sujet libre

nous apparaît comme une seconde strophe du sujet précédent, intimement apparentée à ce sujet par le style comme par l'expression. Le second sujet, lui, comme on l'a vu, est repris en dialogue entre le piano et le premier violon. Il conduit à une grande cadence, après laquelle l'orchestre reprend la ritournelle du second sujet, continuant ainsi de faire du *solo* une sorte d'extension poétique du prélude initial. Mais le plus curieux est que, après cette conclusion de la première partie, c'est encore l'orchestre qui amorce le *développement :* un sujet nouveau dont il expose les premières notes, et que le piano vient ensuite continuer, de la façon la plus naturelle, jusqu'à ce que l'orchestre, une fois de plus, intervienne dans ce dialogue pour reprendre le début d'une espèce de second couplet du *développement*. Celui-ci est d'ailleurs très rapide et brillant, avec un remarquable passage mineur où des notes entrecoupées de l'orchestre accompagnent une série de traits pathétiquement modulés. Il s'achève par un dernier trait qu'accompagnent seulement les hautbois et les cors, et qui ramène brusquement, de la manière la plus imprévue, la rentrée régulière du premier sujet. Inutile d'ajouter que, suivant son habitude, Mozart répartit le début de cette rentrée entre le piano et l'orchestre. Quant à la suite, elle reproduit exactement la première partie jusqu'à la fin du second sujet, où le piano reprend tout à coup une figure du prélude non utilisée jusque-là : ce petit troisième sujet que nous avons signalé comme servant de *coda*. Et lorsque, après ce dernier *solo*, l'orchestre reprend à son tour deux ritournelles déjà exposées précédemment, il faut voir avec quel art cette reprise se trouve renforcée par toutes sortes de changements caractéristiques dans l'orchestration, surtout en ce qui concerne les parties des vents.

Dans l'*andante*, un prélude assez long expose deux sujets distincts, tous deux partagés entre le quatuor et les vents, avec encore une troisième figure tenant lieu de *coda :* mais tout cela énoncé sans ritournelles intermédiaires, de façon à ne constituer qu'une seule strophe totale, tout de même que le premier *solo* entier se déroulera avec un enchaînement et une unité remarquables, — le sujet libre du piano n'étant qu'une réponse du premier sujet, et la première partie s'achevant par une grande ritournelle nouvelle de l'orchestre, que suit encore la petite figure ayant servi de *coda* au prélude. Le *développement*, en vérité, ne se rattache pas directement au reste du morceau : c'est une manière d'intermède pathétique se déroulant au piano parmi de poignantes modulations mineures, tandis que l'orchestre l'accompagne d'un rythme continu où le groupe des deux violons alterne sans arrêt avec celui des altos et des basses. Quant à la rentrée, presque entièrement pareille à la première partie, nous y retrouvons de nouveau, au début, le procédé consistant à faire dire en dialogue, par le piano et l'orchestre poursuivant le même chant, ce que précédemment l'orchestre, puis le piano, avaient dit seuls d'un bout à l'autre.

Le finale est simplement intitulé : *Tempo di menuetto;* mais c'est que Mozart, désormais, va s'abstenir d'inscrire le mot *rondo* au titre de ses finales. En réalité, ce *tempo di menuetto* offre exactement la même coupe que le *rondo* qui terminait le concerto pour trois pianos nº 245; nous y retrouvons jusqu'à la particularité originale d'un petit sujet nouveau
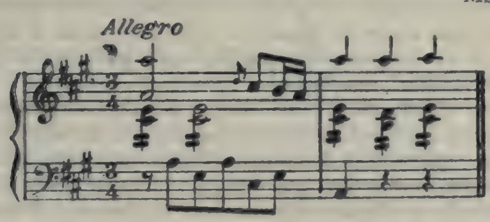
intercalé, dans la rentrée, après le grand intermède ou *trio* mineur. Le morceau débute par une exposition du theme, réservée au soliste, — cette fois sans aucun accompagnement, — après quoi ce theme est repris par l'orchestre et pourvu d'une sorte de refrain. Cette apparition du *solo* dès l'entrée du finale nous est depuis longtemps familière dans l'œuvre de Mozart, inaugurée dès le milieu de 1775. Mais ce qui appartient en propre, comme nous l'avons dit, au présent concerto, c'est le procédé imaginé maintenant par Mozart pour mieux unir les *tutti* et les *soli*, procédé dont les deux premiers morceaux nous ont offert maints exemples, et qui consiste à répartir une même figure mélodique entre le piano et l'orchestre, celui-ci continuant aussitôt la phrase commencée par celui-là, comme si les diverses parties d'un chant passaient, tour à tour, d'une voix à l'autre. C'est ainsi que, dans ce finale, après le refrain du thème, l'orchestre entame un premier intermède qui, tout d'un coup, se trouve repris et poursuivi par le piano. Et à chaque instant, dans toute la première partie du finale, ce dialogue reparaît entre l'orchestre et le soliste, contribuant encore à animer d'une vie merveilleuse les charmantes et légères mélodies qui se succèdent précipitamment, sur des rythmes dansants dont la simple gaieté débordante n'a plus rien désormais que de tout allemand. Tantôt nous entendons quelques mesures d'une valse viennoise, ou bien une contredanse toute imprégnée d'ardeur juvénile, tout cela profondément apparenté et fondu en un même ensemble, au moyen de petits rappels significatifs: sauf même pour Mozart à rattacher entre eux ses divers intermèdes en faisant reparaître le rythme de l'un dans l'accompagnement orchestral d'un autre. Une longue cadence précède la première reprise du thème avec son refrain; et c'est ensuite le grand *trio* ou *minore* susdit, en *la mineur*, d'une expression étrangement inquiète et angoissée, et dont le rythme fiévreux se trouve merveilleusement accentué par une cadence que les deux mains du pianiste dessinent tour à tour en imitation. Toute l'étrange et douloureuse beauté du finale d'une grande sonate romantique en *la mineur*, que Mozart écrira à Paris en 1778 sous l'impression tragique de la mort de sa mère, se trouve déja pressentie dans ce curieux intermède et même traduite par instants en des effets analogues. Sans compter que Mozart, toujours préoccupé maintenant de donner à ses morceaux une étroite et profonde unité intime, imagine ici de ramener tout à coup, entre les deux strophes mineures de son intermède, la figure d'orchestre qui, précédemment, lui a servi pour relier entre eux les divers passages de la premiere partie du finale. Quant à la rentrée, précédée encore d'une nouvelle reprise de cette figure, cette fois au piano, nous avons dit déjà de quelle façon Mozart, comme dans le finale de son concerto pour trois pianos, l'a variée et rehaussée en y introduisant un petit intermede supplémentaire, qui est ici en *fa majeur*, sur un rythme continu de triolets. Mais ce n'est pas tout: si Mozart, dans le reste de sa rentrée, se borne à reproduire avec le même ordre la suite des différents intermèdes de la première partie, du moins s'amuse-t-il sans cesse à en varier l'instrumentation, et c'est ainsi que chacune des reprises du thème, notamment, se trouve pourvue d'un accompagnement nouveau. Enfin nous devons noter que, dans ce finale, Mozart a pris lui-même la peine d'écrire la cadence

qui devait être jouée par la comtesse Lützow, tout de même qu'il avait fait naguère pour le concerto destiné aux comtesses Lodron ; et nous voyons que cette cadence, une fois de plus, n'est qu'un simple point d'orgue orné de légères et faciles arabesques.

250. — *Salzbourg, entre juillet* 1775 *et avril* 1776.

Sonate d'église en la, pour deux violons, basse et orgue.

K. 225.
Ms. à Berlin.



L'autographe de cette sonate ne porte aucune date ; et nous devons avouer que l'ampleur de ses rythmes, la puissance expressive de ses nombreux passages en contrepoint. la hardiesse singulière de quelques-unes de ses modulations nous inclinerait à tenir ce remarquable morceau pour postérieur à la manière toute « galante » des deux années 1775 et 1776, si divers arguments tirés de la nature du papier et de l'écriture ne nous forçaient à le supposer antérieur en date non seulement à l'année 1777, mais même au mois d'avril 1776, où nous verrons que Mozart a composé deux autres sonates d'église, nos 252 et 253, qui sont écrites sur un papier déjà tout différent de l'ancien papier ordinaire à dix lignes (sur lequel sont encore écrits les nos 250 et 251), et qui surtout, offrent déjà cette particularité que la partie de l'orgue s'y trouve réalisée, tandis qu'elle n'est encore que chiffrée dans les nos 250 et 251, comme aussi dans toutes les sonates précédentes. Nous savons d'ailleurs que Mozart, en janvier 1776, a composé deux autres sonates aujourd'hui perdues. Et comme ses sonates d'église vont généralement par séries de deux, sans doute composées toutes les deux simultanément, et comme le présent numéro 250 parait bien appartenir à la même série que le no 251, dont nous verrons qu'il a sûrement été écrit en 1776, c'est donc, selon toute probabilité, dans les premiers mois de cette année qu'aura été produite également cette sonate en *la* : hypothèse que confirme encore la présence, dans cette sonate, de trois sujets distincts suivis d'une quatrième idée nouvelle en manière de *coda*, car cette multiplicité des sujets nous apparaîtra plus d'une fois dans d'autres morceaux de la même année.

En tout cas, il est sûr que cette sonate atteste, tout ensemble, un sérieux dans l'inspiration et un souci de style dont les autres œuvres de la même période ne nous montrent que bien peu d'exemples. Des trois sujets de la première partie, le premier est tout homophone, mais d'un caractère vigoureux et enflammé, avec une instrumentation très four-
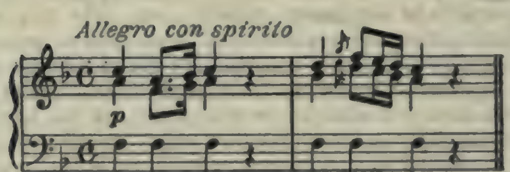
nie aux trois voix ; et un double exposé du rythme initial contribue encore à accentuer l'impression de grandeur qui s'en dégage dès les premières notes. Le second sujet, en *mi*, est très court, mais d'une expression très serrée, et librement traité en contrepoint, tandis que le troisième sujet, lui aussi exposé deux fois, rappelle le rythme et le langage musical du premier, tout en commençant par la même figure qui ouvrait le second. Vient ensuite un *développement* assez étendu où Mozart reprend le rythme du second sujet, et ne s'arrête pas de faire marcher ses trois parties en contrepoint, avec des modulations d'une audace et parfois d'une dureté harmonique assez extraordinaires. Après quoi la rentrée elle-même ne laisse pas d'être plus variée que dans la plupart des compositions contemporaines de Mozart, n'ajoutant point d'idées nouvelles aux trois sujets de la première partie, mais parfois en modifiant l'expression par des effets imprévus.

Quant à l'instrumentation, c'est encore ici une simple sonate d'église à l'ancienne façon, c'est-à-dire, en somme, un trio à cordes où, sauf pour les passages en contrepoint, le premier violon est chargé du chant, mais où déjà les basses, renforcées par l'orgue, laissent plus nettement deviner la présence de ce dernier instrument, et tiennent à beaucoup près le rôle principal dans l'accompagnement du premier violon.

251. — *Salzbourg, entre janvier et avril* 1776.

Sonate d'église en fa, pour deux violons, basse et orgue.

K. 224.
Ms. à Berlin.



Ici encore, l'emploi de la basse chiffrée pour l'orgue, et aussi l'ancien format du papier à dix lignes, nous permettent d'affirmer que la sonate est antérieure à avril 1776 : mais, cette fois, nous pouvons être absolument sûrs que l'œuvre a été écrite durant l'année 1776, car on y retrouve à un très haut degré tous les caractères distinctifs de l'œuvre de Mozart durant cette période. Non seulement l'élégance juvénile de sa mélodie, l'ampleur de ses idées, son allure brillante et légère, la rattachent aux autres œuvres instrumentales que nous avons étudiées ou aurons bientôt à examiner ; et non seulement son style, lui aussi, est bien celui de Mozart en 1776, avec l'intervention d'un troisième petit sujet en *coda* et un enchaînement de la première partie à la seconde qui, de plus en plus, se rencontrera désormais dans les œuvres où Mozart introduira des barres de reprise : mais nous observons ici un procédé encore plus typique qui, presque toujours, équivaut à une mention authentique de la date de 1776, et qui, déjà signalé dans la musique de table n° 243, se révélera à nous presque dans chacune des œuvres suivantes. C'est le procédé

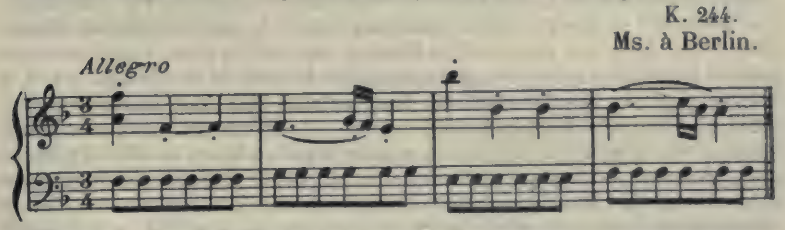
qui consiste à placer au début des morceaux, avant le premier sujet véritable, quelques mesures d'*entrée*, qui, ensuite, ne reviennent pas au début de la reprise, mais sont ramenées tout à coup, en conclusion, à la fin du morceau. Il est vrai que Mozart, dans certaines symphonies de 1772, a recouru déjà à ce procédé, qui sans doute, comme nous le verrons, lui était venu, avec maints autres, de son grand confrère et maître Michel Haydn : mais son style de 1772 différait trop de sa manière « galante » d'après 1775 pour que la confusion fût possible entre les œuvres de ces deux périodes ; et c'est seulement en 1776 que, dans ses œuvres de style « galant », le jeune homme s'est fait vraiment une habitude de commencer et de finir ses morceaux de cette façon caractéristique.

Quant au contenu de la sonate n° 251, nous nous bornerons à noter que cette agréable sonate, très claire et chantante, avec une extrême richesse d'invention qui ne l'empêche pas d'offrir, d'un bout à l'autre, une remarquable unité d'inspiration et d'allure, est cependant d'un travail beaucoup moins poussé que la précédente. La langue, sauf quelques imitations dans les premières mesures du second sujet, est tout homophone ; et si le rôle des basses continue à rester très accusé, avec même, dans le *développement*, certains effets de chant libre annonçant déjà l'émancipation des basses que vont nous montrer bientôt d'autres œuvres de la même période, la partie du second violon, au contraire, est loin d'avoir l'importance qu'elle avait dans le n° 250. Le second sujet, dont nous avons dit déjà qu'il commençait en imitation, aboutit bientôt, avant sa ritournelle, à des modulations d'un effet singulier ; et le *développement*, au lieu d'être tout consacré à des idées nouvelles, comme dans la plupart des œuvres considérées jusqu'ici, a déjà le mérite de se relier au reste de la sonate en reprenant l'une des idées précédentes. Détail curieux, c'est à une élaboration thématique du rythme de l'*intrada* qu'est employé tout ce *développement*, et Mozart le fait même commencer par une « fausse rentrée », en reprenant la première mesure de son introduction. Puis, la rentrée véritable ne reprend ni cette introduction, ni même le début du premier sujet, qui, lui, n'étant point repris à la fin, ne nous apparaît absolument que dans la première partie.

252. — *Salzbourg, avril* 1776.

Sonate d'église en fa, pour deux violons, basse et orgue.

K. 244.
Ms. à Berlin.



Dans cette sonate, dont la date nous est donnée sur le manuscrit, la partie d'orgue se trouve déjà réalisée, au lieu d'être écrite simplement

en basse chiffrée comme dans toutes les sonates précédentes ; et à ce changement dans la notation du morceau correspond déjà, au moins en germe, une modification dans la manière de concevoir la sonate d'église. Car, tandis que l'orgue, jusqu'ici, se bornait à un simple rôle d'accompagnement, nous le voyons, à présent, partager l'exposé du chant avec le premier violon ; tout ou moins cela se produit-il dans le premier sujet, dont la mélodie, d'abord exposée par le premier violon, est ensuite reprise par l'orgue, sur un accompagnement des deux violons ; et si le second sujet n'appartient guère qu'aux violons, c'est encore l'orgue qui dessine le chant dans un passage servant de réponse à ce second sujet. Dans le *développement*, enchaîné avec la première partie comme dans le n° 251 et dans la plupart des œuvres qui suivront, le rôle de l'orgue ne laisse pas, non plus, d'être parfois assez important : mais l'intérêt principal de ce beau *développement* est dans la manière toute classique dont Mozart, au lieu de jouer sur des idées nouvelles, ou d'effleurer à peine tel ou tel des rythmes précédents, se met déjà à une véritable élaboration thématique des deux grands sujets qui ont rempli la première partie. La rentrée, elle, est encore une reproduction pure et simple de cette première partie, à cela près que Mozart, au lieu de l'enchaînement qui terminait celle-ci, finit son morceau par une cadence nouvelle de trois mesures où l'orgue, une fois de plus, intervient librement à côté des violons.

253. — *Salzbourg, avril* 1776.

Sonate d'église en ré, pour deux violons, basse et orgue.

K. 245.
Ms. à Berlin.

Allegro

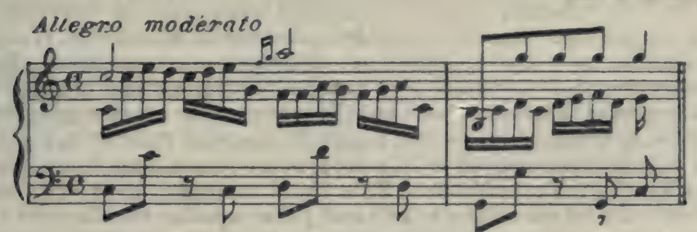
Cette sonate, dont la date nous est également donnée sur le manuscrit, doit avoir été composée immédiatement après la précédente, et appartenir avec elle à une même série. Mozart, une fois de plus, y réalise entièrement la partie de l'orgue, mais sans que le rôle de ce dernier y soit, à beaucoup près, aussi important. Tout au plus l'orgue affirme-t-il nettement sa présence dans le *développement*, où sa basse dialogue en imitation avec le premier violon : et encore n'est-ce là qu'un effet de basse pareil à ceux que Mozart s'est contenté de noter en basse chiffrée dans sa sonate n° 251. D'autre part, le contenu comme la coupe de ce n° 253 se rapprochent étrangement de ceux de la sonate en *la* n° 250, ce qui paraît bien prouver que celle-ci, de même que les trois suivantes, a été écrite déjà dans les premiers mois de 1776. Tout à fait comme dans le n° 250,

nous trouvons ici trois sujets distincts, et dont le premier et le troisième sont exposés deux fois : sans compter que le traitement du second violon, par exemple, et aussi l'allure générale des sujets se ressemblent fort, d'une sonate à l'autre. Pourtant, le n° 253 paraît moins travaillé, n'ayant à nous offrir ni le contrepoint ni les singularités harmoniques de la sonate en *la*. Son second et son troisième sujet d'une élégance toute mondaine, ne sont pas non plus sans faire songer au concerto de piano du même mois d'avril. La première partie, comme toujours en 1776, se termine par une petite figure nouvelle, en forme de *coda ;* et c'est sur cette figure que Mozart fonde ensuite tout son *développement*, avec les imitations susdites entre le premier violon et la basse de l'orgue, à travers une longue et belle série de modulations mineures. Quant à la rentrée, Mozart, ici encore, se borne à reproduire exactement sa première partie, à cela près que, transcrivant l'accompagnement de l'orgue dans son second sujet, il s'avise tout à coup, à présent, d'écrire les mots *Organo solo*, qui ne figuraient point au-dessus du passage correspondant de la première partie.

254. — *Salzbourg, avril ou mai* 1776.

Grande messe en ut, pour quatre voix, deux violons, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, basse et orgue.

K. 262.
Ms. à Berlin.



I. *Kyrie : allegro.* — II. *Gloria : allegro spiritoso. Andante* (*Qui tollis*) *et allegro* (*Quoniam tu solus*). — III. *Credo : allegro ; adagio ma non troppo en fa* (*Et incarnatus*)*; allegro molto* (*Et resurrexit*)*; allegro en sol* (*Et in spiritum*)*; allegro en ut* (*Et unam sanctam*). — IV. *Sanctus : andantino.* — *Benedictus : andantino en fa.* — V. *Agnus Dei : andante et allegro* (*Dona nobis*).

De la date de cette grande messe solennelle, nous savons seulement, par une copie ancienne, qu'elle a été composée en 1776 : mais elle ne peut pas dater des derniers mois de cette année, puisque nous possédons déjà trois messes qui appartiennent sûrement à cette brève période ; et comme, d'ailleurs, son style la rapproche manifestement des *Litanies* de mars 1776, et comme il se trouve que, durant cette année 1776 qui fut active et féconde entre toutes, tous les mois sont chargés d'œuvres importantes à l'exception du mois de mai, qui, lui, nous apparaît absolument vide d'ouvrages datés, nous sommes en droit d'affirmer presque

sûrement que c'est bien en mai 1776 que Mozart a consacré tout son temps à la composition de cette messe, deux mois après ces grandes litanies dont elle est pour nous comme la suite directe.

En effet, l'auteur de cette messe se montre à nous absolument tel que nous l'avons vu dans les litanies : c'est toujours un musicien tout profane, qui s'occupe beaucoup plus de l'agrément extérieur de sa musique que de son expression religieuse, et qui, tout en se complaisant à étaler sa science du contrepoint, n'emploie jamais celui-ci que d'une façon épisodique, tandis que le fond de son langage musical reste un chant homophone constamment nuancé et modulé, sous un accompagnement instrumental aussi varié que possible. Mais la différence entre les deux compositions est que, dans cette messe évidemment écrite pour une fête solennelle, Mozart s'est appliqué, bien plus encore que dans les litanies, à faire montre de tout ce qu'il savait : de telle sorte qu'il y a peu de ses messes qui, pour la richesse du travail comme pour l'ampleur des lignes, soient comparables à celle-ci. Tous ses morceaux témoignent d'une application extraordinaire; chacun nous offre un intérêt d'un ordre différent : on pourrait tenir l'ensemble de la messe pour un résumé complet des procédés et des ambitions de la musique religieuse du temps. Les épisodes en contrepoint y sont fréquents, tout en continuant à se distinguer nettement des passages homophones ; et nous les y voyons sous les formes les plus diverses, imitations, canons, *fugatos*, fugues, etc. De même les procédés de l'orchestration sont d'une variété extrême, depuis le simple accompagnement jusqu'à des passages où l'orchestre domine le chant, depuis des traits continus de violons jusqu'à des passages fournis comme des morceaux de symphonie, et remplis d'imitations savantes et imprévues. Ajoutons que, cependant, Mozart semble désormais se rendre bien compte du danger d'une orchestration plus importante que le chant qu'elle accompagne : toutes proportions gardées, sa musique religieuse, depuis la messe en *fa* de 1774, n'accorde plus à l'accompagnement le rôle prépondérant que nous avons signalé dans les œuvres précédentes. Et le chant lui-même, dans cette messe comme dans les suivantes, atteste une préoccupation constante de l'effet vocal, tout au moins dans les passages homophones. Mais, avec tout cela, cette messe n'a pas, d'un bout à l'autre, le charme léger des litanies, ni le recueillement poétique des messes suivantes : on y sent trop l'effort, et un effort étranger aux préoccupations habituelles de Mozart durant cette période.

Le *Kyrie*, après un long prélude instrumental, débute par un chœur en imitations ; et le motif de ce chœur se développe à travers tout le morceau, jusqu'au moment où une reprise ramène le début du *Kyrie*. Détail à signaler : suivant le procédé ordinaire de Mozart en 1776, ce n'est qu'à la fin du morceau que reviennent, sous leur forme primitive, les deux premières mesures du *Kyrie*.

Le *Gloria* a un caractère plus homophone, et les *soli* y alternent avec le chœur; le *Qui tollis* est un *andante* chanté par le chœur avec une série de modulations expressives; puis le *Quoniam tu solus* reprend le thème du *Gloria*, mais en abrégeant les premières mesures de celui-ci; et bientôt le *Cum Sancto Spiritu* amène un grand *fugato*, quelque peu aride, mais où déjà l'orchestre ajoute son contrepoint à celui des voix.

Dans le *Credo*, dont la première partie est homophone et assez insignifiante, l'*Et incarnatus* donne lieu à un quatuor vocal en imitation accompagné d'un chant expressif de l'orchestre ; l'*Et resurrexit* ramène le mouvement, sinon les rythmes du *Credo* jusqu'à l'*Et in Spiritum*, où un long *solo* de l'orchestre est suivi d'une alternance de *soli* et de chœurs ; et le thème initial du *Credo* reparaît, entièrement repris, aux mots *Et unam sanctam*, pour aboutir à la grande fugue de l'*Et vitam venturi sæculi*. Celle-ci, très étendue, très savante, et d'un caractère tout classique, a pour contre-sujet un thème que Mozart a appris à connaître, dans son enfance, lorsqu'il a étudié le premier recueil des sonates de clavecin de Chrétien Bach. Ce thème est en effet, celui d'un *fugato* en *ut mineur* qui forme l' *allegro moderato* de la sixième sonate du recueil ; et maints des développements qu'en a tirés Mozart rappellent des passages du morceau de Chrétien Bach.

Le *Sanctus*, très simple en comparaison des morceaux précédents, forme un même tout avec le *Pleni sunt* et l'*Hosanna*, celui-ci traité en contrepoint. Le *Benedictus* a un *Hosanna* distinct du précédent, et dont le thème s'oppose, sans cesse répété, à la cantilène qui sert de thème propre au *Benedictus*.

L'*Agnus Dei*, très original et touchant malgré sa brièveté, est fait, lui aussi, d'une série alternée de passages homophones et d'imitations, avec une reprise des premières mesures en *coda*. Enfin le *Dona nobis*, traité en morceau de sonate, est très simple, évidemment improvisé, comme semblent l'être d'ailleurs tous les derniers morceaux de la messe.

255. — *Salzbourg, avant le* 13 *juin* 1776.

Divertimento ou notturno en fa, pour deux violons, alto, basse et deux cors.

K. 247.
Ms. à Berlin.

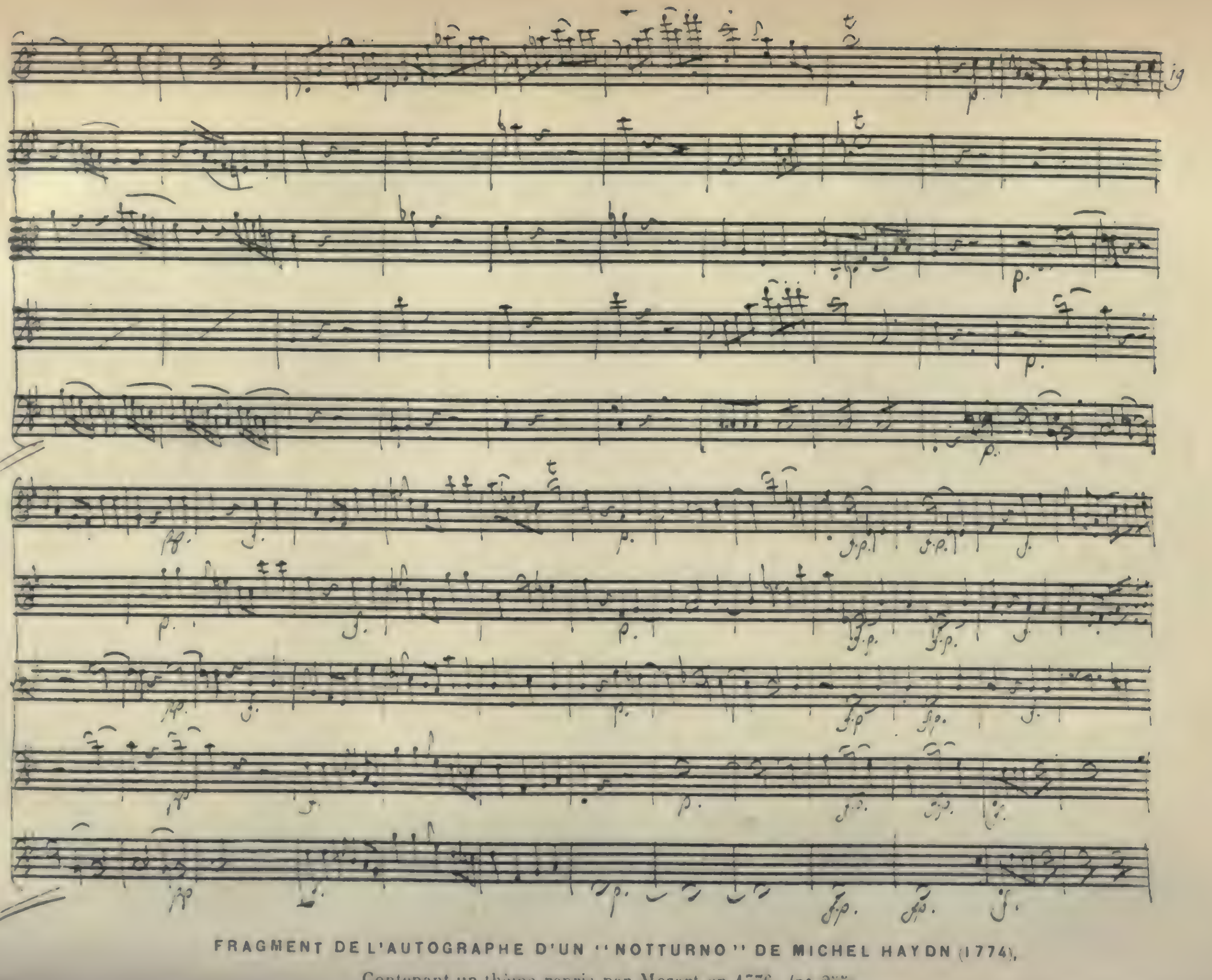


Allegro. — Andante grazioso (en ut). — Menuetto et trio (en ré mineur). — Adagio (en si bémol). — Menuetto et trio (en si bémol). — Finale : andante et allegro assai.

Le manuscrit de ce remarquable ouvrage, l'un des plus importants que Mozart ait écrits en 1776, porte l'inscription : *Divertimento a 6 Stromenti di A. W Mozart nel Giugno 1776* ; et nous savons en outre, par une lettre ultérieure de Mozart, que le *divertimento* en *fa*, ainsi qu'un autre tout semblable en *si bémol*, de l'année suivante, ont été composés pour « la comtesse », c'est-à-dire pour cette comtesse Lodron à qui Mozart a éga-

lement destiné plusieurs autres de ses œuvres les plus soignées et les plus belles de cette période. C'est pour la fête de la comtesse, le 13 juin, que le jeune homme a composé ce n° 255, sans que nous sachions au juste les circonstances de son exécution : mais le titre de *notturno* inscrit sur d'anciennes copies de l'ouvrage, et choisi également par Michel Haydn, en décembre 1772, pour un *divertissement* où interviennent, de la même façon, un quatuor à cordes et deux cors, nous porte à supposer qu'il s'agissait là d'une sorte de sérénade exécutée durant la nuit, probablement en plein air, devant les fenêtres d'une personne qu'on voulait fêter. En tout cas, nous pouvons être sûrs que, avec l'abondance de leurs morceaux, ces sérénades avaient le caractère de *cassations*, ou œuvres dont les diverses parties étaient séparées par des pauses : et cela se trouve toujours offrir une signification importante chez Mozart, dont on sait combien, toute sa vie, il s'est occupé des circonstances extérieures de l'exécution de ses divers ouvrages, concevant ceux-ci de façon toute différente suivant qu'ils devaient être joués d'une traite ou avec des intervalles. Ici, l'exécution morcelée le dispensait de tâcher à créer, d'un bout à l'autre de son *divertimento*, la profonde unité intime que nous découvrons, par exemple, dans ses sonates ou symphonies précédentes ; et nous verrons, en effet, que les six grandes divisions du n° 255 attestent une variété singulière d'inspiration et de style, n'ayant de commun entre elles que cette impression générale de pure lumière et de flamme juvénile qui s'exhale pour nous de presque toutes les compositions de la vingtième année de Mozart. Enfin nous devons ajouter, pour achever de définir le genre auquel appartient le *divertimento*, que, chez Mozart comme dans le *notturno* de Michel Haydn qui lui a incontestablement servi de modèle, le rôle des instruments à cordes dépasse de beaucoup celui des cors, qui ne se joignent à eux, le plus souvent, que pour rehausser, du coloris de leurs timbres, l'expression poétique des morceaux. En réalité, le *divertimento*, de Mozart tout de même que le *notturno* de Michel Haydn, est un simple quatuor à cordes où, sauf un ou deux passages dans les menuets, la partie des cors pourrait être supprimée sans trop de dommage.

Que si, maintenant, nous considérons le contenu musical du *divertimento*, celui-ci nous apparaît, d'un bout à l'autre, le spécimen le plus parfait et le plus typique du style du jeune homme en 1776 : chef-d'œuvre d'un art à la fois solide et léger, très expressif dans les limites, un peu restreintes, de sa portée sentimentale, merveilleusement élégant et brillant sans l'ombre de virtuosité inutile, et tout enflammé de tendresse poétique. L'effort continu de libération et de relèvement auquel nous avons assisté depuis le début de l'année a désormais abouti, une fois de plus, à un véritable triomphe du génie de Mozart ; tout en demeurant emprisonné dans l'atmosphère médiocre de la « galanterie », le jeune maître est parvenu à y respirer avec une liberté et une aisance complètes, assidu à utiliser tous les éléments de sa nature qui peuvent s'accommoder de cette atmosphère. Certes, ce n'est point Mozart tout entier qui se montre à nous dans ces aimables morceaux, tel que nous l'apercevrons dans sa pleine maturité, ni même tel que nous l'avons entrevu déjà durant les bienheureuses périodes de sa fièvre romantique de 1773 et de son enthousiasme savant et vigoureux des premiers mois



FRAGMENT DE L'AUTOGRAPHE D'UN "NOTTURNO" DE MICHEL HAYDN (1774).

Contenant un thème repris par Mozart en 1776. (nº 255).

de l'année suivante : mais jamais encore, à coup sûr, le musicien gracieux et délicat, pénétré des plus « galantes » traditions de l'école française du temps, ne nous a rien donné d'aussi parfaitement « mozartien », traduisant d'une manière aussi personnelle la tendance commune de l'époque. Et il convient de signaler ici un phénomène curieux, dont l'œuvre de Mozart nous a présenté et nous offrira encore maints exemples : ce *divertimento*, qui est peut-être l'œuvre la plus « originale » entre toutes celles que le jeune homme a produites, depuis près de deux ans, est en même temps celle où le désir d'imitation qui lui a toujours été naturel se manifeste pour nous au plus haut degré. Non seulement Mozart a directement emprunté à Michel Haydn l'idée foncière, la disposition instrumentale, et toute l'apparence extérieure de son *notturno* : nous verrons en outre que la coupe des différents morceaux et leur caractère dérivent en droite ligne du susdit *Notturno*, composé par Michel Haydn le 21 décembre 1772. Même façon dans le premier morceau, de commencer par une sorte d'*entrée* qui ne sera plus reprise qu'à la fin du morceau, en *coda*. Même conception de l'*adagio*, traité d'un bout à l'autre comme un grand chant du premier violon que les autres instruments accompagnent sur un rythme continu de triolets. Même allure générale des sujets dans le premier morceau, — où certaines figures de Michel Haydn ont leur équivalent absolu chez Mozart, — et dans les menuets (à cela près que Michel Haydn n'a écrit qu'un seul menuet avec trio). Quant aux finales, celui de Mozart diffère de celui de Michel Haydn en ce qu'il a la forme d'un *rondo :* mais nous verrons que, suivant toute probabilité, c'est aux finales de Michel Haydn que Mozart, ici comme déjà dans son quintette n° 177 de 1773, a emprunté un type de morceau de sonate dont il a résolu, lui, de faire usage pour son premier *allegro* : un type ayant la particularité de contenir quatre ou cinq petits sujets distincts, au lieu des deux sujets traditionnels. Enfin le jeune Mozart, au moment où il écrit son *divertimento*, se trouve tout à coup si profondément imprégné de l'esprit du vieux maître dont il a entrepris d'imiter un *notturno* que, en plus des emprunts faits à ce *notturno* lui-même, il se rappelle encore d'autres inventions mélodiques de Michel Haydn, et notamment l'un des sujets du finale d'un grand *divertimento* en *si bémol* de 1774, sujet qui, à peine un peu modifié, va nous apparaître dès le début de l'*allegro* initial du *divertimento*. Le procédé de l'*écho*, à peu près constant chez Michel Haydn et tout à fait exceptionnel chez Mozart, nous allons le rencontrer, lui aussi, dans plusieurs des morceaux du n° 255. D'un bout à l'autre, le *divertimento* du jeune homme se révélera à nous comme tout saturé de l'influence du grand confrère et rival plus âgé ; et, avec tout cela, par-dessous cette imitation évidente et continuelle, nous aurons à reconnaître que jamais Mozart n'a été plus librement lui-même. Non seulement l'âme qui s'exprimera à nous dans le *divertimento* sera tout autre que celle de Michel Haydn, avec un élan, une ferveur de jeunesse, et un besoin profond de vie et d'unité artistiques qui relèveront étrangement, chez Mozart, une inspiration poétique très proche parente de celle de Haydn : mais, jusque dans l'exécution matérielle, dans l'ordonnance des sujets et leur enchaînement, nous aurons comme l'impression d'un jeune musicien pour ainsi dire plus sérieux et plus mûr que son aîné, plus capable d'un vigoureux effort

professionnel, plus assidu à tirer tout le parti possible des éléments qu'il a sous la main.

Resterait à dire quelques mots, en général, du style et de l'instrumentation du *divertimento*. Le style est, presque toujours, homophone, à peine entremêlé par endroits de quelques petites imitations tout épisodiques. L'harmonie elle-même ne nous montre qu'assez rarement les savantes recherches de modulation qui nous étaient apparues jusque dans les concertos des mois précédents. Tout l'intérêt des morceaux est dans la mélodie : mais aussi cette dernière ne tarit-elle pas un instant, d'un bout à l'autre de l'ouvrage, avec une richesse et une variété, un mélange de tendre douceur et de verve légère qui suffiraient à évoquer en nous le souvenir vivant de la *Flûte enchantée*, si même, à deux ou trois reprises, des réminiscences directes de ces morceaux de 1776 dans l'opéra-comique allemand de 1791 ne nous prouvaient que Mozart, en composant celui-ci, s'est expressément souvenu de l'une des plus « magiques » entre ses créations d'autrefois.

Quant à l'instrumentation, le rôle du premier violon est presque toujours prépondérant, ainsi qu'on pouvait l'attendre d'une œuvre exclusivement mélodique. L'alto, sauf de rares exceptions, continue à ne pas avoir l'autonomie individuelle que lui attribuait toujours Michel Haydn. Et nous avons dit déjà que les cors, le plus souvent, se réduisent à colorer la trame harmonique du quatuor, sans y rien ajouter de bien important.

Le premier morceau débute, comme nous l'avons dit, par quatre mesures d'une *intrada* qui, suivant l'habitude de 1776, ne reparaîtra plus qu'à la fin du morceau, et dont le rythme, nous l'avons dit aussi, est directement emprunté au premier sujet du finale d'un *divertimento* en *si bémol* pour hautbois, basson, et trio à cordes, composé en 1774 par Michel Haydn. Puis vient le corps véritable du morceau, où nous voyons apparaître au moins quatre sujets distincts, suivis encore d'une cinquième idée nouvelle en *coda*, sans compter toutes sortes de réponses ou de ritournelles mélodiques qui achèvent de donner à la première partie du morceau l'apparence singulière d'une rapsodie, avec un jaillissement ininterrompu de phrases chantantes. Or, comme on l'a vu, c'est là une conception familière à Michel Haydn, mais employée par lui seulement pour ses finales, — car ce maître parait s'être longtemps refusé à adopter la mode du *rondo*. Mozart, lui, va traiter en *rondo* le finale de son sextuor : mais le voici appliquant à son premier *allegro* une coupe dont il trouvait le modèle, par exemple, dans le *presto* final du *notturno* en *fa* écrit par Michel Haydn en décembre 1772. A Michel Haydn, aussi, il emprunte le procédé de l'*écho*, et jusqu'à certains rythmes très caractérisés, tels que celui de la ritournelle de son premier sujet, rappelant beaucoup la ritournelle du premier sujet dans le *notturno* susdit. Mais tandis que Michel Haydn, dans ses finales, se bornait à laisser couler librement le flot continu de sa mélodie, le jeune Mozart, avec son besoin naturel de liaison et de vie artistiques, ne se résigne pas à juxtaposer un tel nombre de sujets sans tâcher à les réunir entre eux ; et c'est ainsi que son quatrième sujet reprend tout à coup le rythme essentiel et jusqu'aux échos de la ritournelle du premier sujet. Le *développement*, qui s'enchaîne à la fin de la première partie suivant un autre des pro-

cédés désormais coutumiers chez Mozart, commence par une sorte de récitatif d'où surgit bientôt un travail thématique, — encore bien court et bien simple, il est vrai, — sur les deux notes de l'*écho* de la ritournelle susdite, avec des imitations entre les quatre voix du quatuor, et une série de modulations mineures des plus intéressantes. Après quoi la rentrée, malheureusement, ne prend plus la peine de changer une seule note à aucun des quatre sujets de la première partie, jusqu'au moment où une nouvelle barre de reprise amène une grande *coda*, — comme celles que nous avions l'habitude de rencontrer dans les œuvres de 1774, mais avec la différence que, ici, Mozart reproduit simplement l'*intrada* du début en y joignant, à l'unisson, le rythme principal de la ritournelle qui a, pour ainsi dire, servi de lien à toutes les parties du morceau précédent. Et non seulement ces *codas*, nous l'avons dit bien souvent, attestent toujours chez Mozart l'influence de Michel Haydn : mais c'est encore ce maître qui, dans le premier morceau de son *notturno* de 1772, a enseigné à son jeune confrère la méthode d'une *intrada* supprimée au début de la rentrée du morceau et reprise soudain pour terminer celui-ci. Cette méthode, employée maintenant par Mozart d'une façon presque invariable, peut-être est-ce même, précisément, dans le premier morceau de ce *notturno* de décembre 1772 qu'il en a pris l'idée?

Le second morceau, *andante grazioso*, est un petit *rondo* qui rappelle, par sa coupe, le « rondeau en polonaise » de la sonate n° 221. Le thème a l'allure d'une romance, mais ici plus allemande que française ; et non seulement les deux petits intermèdes tendent à continuer le rythme et l'expression de ce thème, — au lieu de s'opposer à lui comme dans les *rondos*, rapides et plus étendus, que Mozart faisait servir de finales à la plupart de ses compositions : mais les reprises du thème, suivant une habitude que nous avons vue déjà se manifester chez lui depuis quelque temps, sont toujours très variées, et avec des accompagnements sans cesse différents. Enfin le petit morceau, — un des plus doux et vraiment « gracieux » que Mozart ait encore produits dans ce genre, — s'achève par six mesures entièrement nouvelles, qui nous offrent déjà une première lueur des merveilleuses *codas* poétiques introduites plus tard à la fin des mouvements lents. Ajoutons que le style de ce charmant *rondo* comporte, çà et là, des mouvements contraires, et surtout des suites de chromatismes qui achèvent de le revêtir d'une couleur éminemment « mozartienne ». Le rôle des cors y est, d'ailleurs, presque insignifiant.

Dans le premier menuet et son *trio*, en *ré mineur*, nous ne trouvons à signaler que le retour de Mozart au système viennois d'une reprise complète des premières parties des menuets après les secondes ; et déjà, même, le premier menuet nous fait voir ce que deviendra bientôt ce procédé chez Mozart, c'est-à-dire la façon dont le jeune homme variera ses rentrées complètes des premières parties. Ici, à dire vrai, la variation ne consiste encore qu'en deux *échos* ajoutés à la version originale du début du menuet. Les cors, dans le menuet et dans le *trio*, ont beaucoup à faire, et parfois collaborent très utilement à l'ensemble mélodique. C'est ainsi que, dans le *trio*, ils exposent d'abord, à découvert, le rythme du morceau, et sont encore seuls à dessiner une sorte de « fausse rentrée » qui précède et prépare la rentrée véritable.

L'*adagio*, ici comme dans maintes autres compositions de 1776, s'élève infiniment au-dessus des autres morceaux : non pas, peut-être, par sa forme, qui est même d'une simplicité singulière, mais par son inspiration, et par la qualité de l'émotion poétique qu'il exprime. Nous y avons l'impression, pour ainsi dire, d'être soudain transportés dans une atmosphère toute différente du monde élégant et un peu superficiel d'où nous arrivent les *allegros* et menuets voisins : dans une atmosphère infiniment pure et haute, telle qu'il a été donné à très peu d'âmes de la respirer aussi pleinement.

Cet *adagio*, écrit seulement pour le quatuor à cordes, est d'ailleurs, lui aussi, sorti en droite ligne du *notturno* de Michel Haydn. De part et d'autre nous trouvons la même coupe, deux sujets et une troisième idée en *coda*, unis entre eux par un rythme continu d'accompagnement. Et non seulement la *coda* susdite, avant les deux barres, nous offre une allure sensiblement pareille dans les deux *adagios ;* il n'y a pas jusqu'au caractère général des deux morceaux qui ne se ressemble de l'un à l'autre, tous deux nous faisant voir un chant du premier violon que les trois autres voix accompagnent en triolets. La filiation de l'*adagio* de Mozart est absolument manifeste ; et c'est ici que l'occasion serait bonne pour signaler l'art mystérieux avec lequel le jeune homme réussit à transfigurer, à revêtir d'une signification et d'une beauté incomparablement supérieures, tous les éléments qu'il emprunte à son grand modèle.

Quant au style de son *adagio*, nous avons dit déjà qu'il était d'une simplicité extrême : les deux sujets, nettement distincts, sont tous deux réservés au premier violon, et l'accompagnement de triolets en batterie aurait, sans doute, gagné encore à se trouver réparti avec plus de variété entre les trois instruments qui en sont chargés : seule, l'émotion du chant nous imprègne le cœur, ne nous permettant point d'être choqués de cette forme trop sommaire ; et voici que, après la cadence du second sujet, nous entendons jaillir, en manière de *coda*, un de ces soupirs ingénus et pathétiques dont personne autre que Mozart n'aura jamais le secret ! Après quoi, s'enchaînant directement avec la première partie, commence un *développement* de douze mesures où Mozart, à l'aide d'éléments nouveaux qu'il entremêle avec des figures et des rythmes de la partie précédente, parvient à concentrer et à rehausser encore l'expression du morceau, donnant à ces quelques mesures une profondeur pathétique qui semble les étendre et les prolonger en nous à l'infini. La rentrée, ensuite, reproduit presque intégralement la première partie, n'y variant que la cadence du second sujet : mais à la répétition de l'admirable *coda* de la première partie Mozart, pour terminer son morceau, ajoute maintenant une *coda* nouvelle, où, suivant une autre de ses habitudes de 1776, il ramène la figure mélodique qui ouvrait le morceau. Pour la seconde fois dans son sextuor, il fait ici une double reprise, en y joignant une *coda* séparée ; procédé que nous allons voir se maintenir désormais chez lui jusqu'à son départ de Salzbourg.

Le second menuet est remarquable surtout par le rôle, relativement plus important, qu'y jouent les cors, tandis que ceux-ci, au contraire, se taisent tout à fait dans le *trio*. Menuet et trio, d'ailleurs, comme précédemment, reprennent la première partie tout entière, et sans y rien changer.

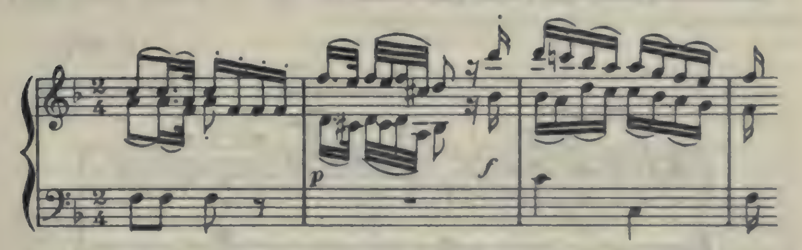
Le finale, comme cela se produit très souvent dans les *cassations* de Mozart, est précédé d'un prélude lent. Ici, ce prélude a le rythme d'une marche ; et telle est sa grandeur solennelle, avec la beauté presque religieuse de son expression, que Mozart, en 1791, en reprendra des passages complets pour le célèbre chœur des prêtres de la *Flûte enchantée*. Après quoi nous devons bien reconnaître que, avec toute la magnificence de ses harmonies, cette marche est beaucoup mieux en situation dans la *Flûte enchantée* qu'au début de ce léger et brillant finale du *divertimento*. Celui-ci a la coupe d'un *rondo*, et telle que Mozart la conçoit à présent, c'est-à-dire intermédiaire entre son ancienne coupe italienne de 1773 et sa coupe française des années suivantes. Le premier intermède est repris à la fin, comme dans les *rondos* de Chrétien Bach et des concertos de violon de Mozart : mais le grand *minore* central est remplacé par un intermède mineur beaucoup plus court, et auquel succède encore un autre intermède nouveau. L'intermède mineur du présent finale a pour nous l'intérêt de nous transporter, de nouveau, dans l'atmosphère française que Mozart, depuis quelque temps, semblait avoir oubliée : c'est une véritable petite complainte d'opéra-comique, toute pénétrée d'une grâce sentimentale qui fait songer aux romances d'un Dalayrac ou d'un Nicolo. Quant au thème du *rondo*, assez insignifiant en soi, son principal intérêt est dans la manière dont il est ramené après les divers intermèdes, tantôt brusquement et à l'improviste, tantôt au moyen d'une longue et amusante préparation. C'est comme un refrain qui passe vivement, entraînant à sa suite un tourbillon d'idées mélodiques. A la fin du morceau, comme nous l'avons dit, le premier intermède est repris : mais lui-même est bientôt très varié et étendu, pour aboutir à une longue *strette* (ou *coda* non séparée) où se combinent les rythmes de cet intermède et du thème, jusqu'à ce qu'enfin ce dernier se répète triomphalement, renforcé par une vigoureuse imitation entre le premier violon, doublé des cors et la basse.

256. — *Salzbourg, avant le* 13 *juin* 1776.

Marche en fa, pour deux violons, alto, deux cors et basse, destinée à précéder le *Divertimento* n° 255.

K. 248.

Ms. dans une collection à Londres.



La date de : *giugno 1776*, inscrite par Mozart sur l'autographe de cette marche, l'emploi du ton de *fa*, le choix d'un même nombre de six instruments pareils, tout cela suffirait à prouver que la présente marche a

été composée pour précéder et pour conclure le *divertimento* que nous venons d'étudier, si la grande ressemblance du style des deux œuvres, et le soin extrême apporté par Mozart à l'élaboration de sa marche comme de son sextuor ne venaient encore transformer cette hypothèse en une certitude absolue. Et le manuscrit de la marche, du même coup, nous offre un renseignement des plus précieux sur le *divertimento* lui-même, ainsi que toute la petite série d'œuvres du même genre que Mozart composera durant les années suivantes. On lit, en effet, sur le titre de ce manuscrit, et de la main de Mozart : *Marcia a due violini soli, di W. A. Mozart* ; après quoi vient la date susdite. Or, la signification des mots : « pour deux violons seuls, » n'est évidemment pas que l'on doive négliger les parties de l'alto, de la basse, et des cors, qui accompagnent celles des deux violons. Ce que Mozart a voulu dire, et qui tranche un problème soulevé plus d'une fois au sujet de ces *divertimenti*, c'est que ce sont là de véritables sextuors, où chacune des parties n'est tenue que par *un seul* exécutant, et non pas une symphonie suivant l'ancien modèle, où chacune des parties du quatuor et des cors devait être jouée par plusieurs instrumentistes.

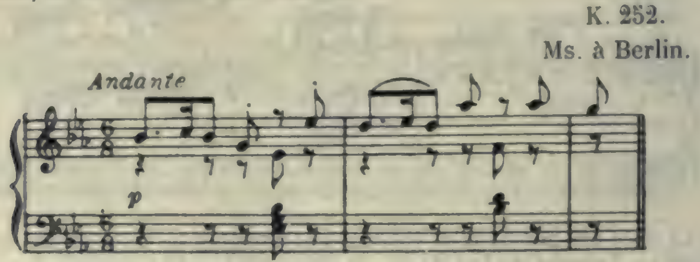
Quant à la marche elle-même, nous avons dit qu'elle attestait un soin tout particulier. Elle est faite de deux sujets très nettement séparés, avec une troisième petite figure en *coda ;* puis vient un *développement* tout nouveau, après lequel Mozart, revenant à sa manière habituelle de traiter les marches, s'abstient de reprendre le premier sujet, et ne commence sa rentrée que par la ritournelle de celui-ci. La rentrée est d'ailleurs exactement pareille à la première partie.

Le premier sujet est d'une allure merveilleusement brillante et légère, conforme à l'esprit des morceaux qui vont suivre. Dans le second sujet, les basses accompagnent les violons par une roulade caractéristique en triples croches, que nous allons voir reparaître bientôt dans le premier *allegro* de la grande *Sérénade* de juillet 1776 n° 258. L'instrumentation, d'une façon générale est même plus variée et plus riche que dans le *divertimento*, avec des réponses en imitation, et un rôle très actif assigné aux cors et à la basse.

257. — *Salzbourg, entre janvier et juillet* 1776.

Divertimento à six (Musique de table) en mi bémol, pour deux hautbois, deux cors et deux bassons.

K. 252.
Ms. à Berlin.



Andante. — Menuetto et trio (en la bémol). — Polonaise : andante (en si bémol). Presto assai.

Le manuscrit de cette « musique de table » porte simplement l'inscription : *Divertimento III a 6 :* mais comme le n° II de la même série est de janvier 1776, le n° IV d'août, nous pouvons être sûrs que ce troisième petit sextuor aura été composé entre ces deux dates. En outre, la liberté de sa coupe, son invention mélodique, et un usage fréquent de *codas* séparées nous prouvent que le n° 257 a été écrit assez longtemps déjà après le *divertimento* de janvier, tandis que, d'autre part, la simplicité de son style, en comparaison de celui du *divertimento* d'août, ne permet guère de supposer que les deux œuvres soient nées à très peu de temps l'une de l'autre : d'où résulte que la date du n° 257 se place naturellement à une période intermédiaire entre janvier et août, c'est-à-dire vers les mois de mai ou de juin, hypothèse que confirme encore la ressemblance de l'inspiration, sinon du style, entre cette petite *musique de table* et le grand *notturno* pour la comtesse Lodron (n° 255) écrit avant le 13 juin.

Aussi bien la différence du style, dans ces deux œuvres, consiste-t-elle surtout en ce que la *musique de table* a été, manifestement, écrite avec beaucoup moins de zèle que le grand sextuor pour la comtesse Lodron : indépendamment même de l'exiguité de ses dimensions, nous y sentons une hâte d'exécution suffisamment justifiée, d'ailleurs, par le peu d'importance que l'archevêque de Salzbourg aura attaché aux efforts précédents du jeune homme pour divertir ses repas de Cour. Mais le génie de Mozart est alors tout imprégné d'une flamme si ardente de poésie amoureuse, que l'adorable fraîcheur et tendresse chantante du sextuor n° 255 se retrouve jusque dans ces petits morceaux improvisés, avec un charme et une expression un peu superficiels qui s'accommodent le mieux du monde de la couleur donnée au sextuor par l'emploi exclusif d'instruments à vent. C'est ici, en vérité, dans ces « musiques de table » ou dans des suites rapides de menuets et de contredanses comme celle qui va former le n° 265 que nous découvrons, pour ainsi dire, à nu l'âme musicale du jeune Mozart durant cette bienheureuse période de sa vie. Aucun travail pour tirer parti des idées évoquées, ni pour en varier et renforcer l'instrumentation : mais une telle unité d'émotion vivante entre ces idées que l'œuvre entière nous apparaît comme une seule et même chanson, traduisant un monde délicieux de jeunesse et de joie.

Comme nous l'avons dit, Mozart s'aperçoit ici, pour la première fois, de l'inutilité d'astreindre au modèle classique de la symphonie des œuvres destinées à être exécutées avec des intervalles entre les morceaux : au lieu de commencer par l'*allegro* traditionnel, voici qu'il ouvre son *divertimento* par une sorte de prélude d'un mouvement ralenti, tandis que l'*andante* des sextuors précédents est maintenant remplacé par une *polonaise*. Tout cela, d'ailleurs, plus bref encore que dans les autres « musiques de table », et avec une longueur à peu près égale pour les quatre morceaux. Au point de vue du style, une homophonie presque continue, et, comme dans le grand sextuor n° 253, presque entièrement subordonnée à une seule voix chantante, — ici le premier hautbois. Les cinq autres instruments se partagent un accompagnement qui, le plus souvent, aurait pu n'occuper qu'un seul ou deux d'entre eux. Parfois, cependant, l'un des deux bassons rappelle sa pré-

sence en dessinant une petite figure de transition, ou bien les cors se chargent de l'élément principal de l'accompagnement. Jamais encore, peut-être, écriture ni instrumentation n'ont eu autant de quoi nous paraître indigentes : et cependant il y a, dans cette adorable musique, un pouvoir mystérieux de grâce sensuelle et de pure beauté poétique qui non seulement nous empêche d'être choqués de cette pauvreté de la forme, mais qui nous paraît même intimement lié à cette forme telle que Mozart l'a créée, au point que la suppression d'une seule des voix risquerait de nous gâter l'impression de l'ensemble.

Le premier morceau est, comme nous l'avons dit, un *andante*, et qui, avec ses deux phrases séparées par un point d'orgue, fait songer aux mouvements lents que Mozart, durant sa période romantique de 1773, employait en manière de préludes dans ses sonates et ses quatuors. A ces deux sujets, distincts mais étroitement liés par leur signification intérieure, s'ajoute encore, naturellement, une troisième figure en *coda :* une exquise cadence toute parfumée de la douceur spéciale des instruments à vent, et que Mozart reprendra, longtemps après, dans son célèbre *trio de clarinette* de 1786. Aux deux barres succède un *développement* nouveau de sept mesures, précédant la rentrée : et celle-ci est d'abord très variée, avec un beau renforcement d'expression, mais pour ne plus contenir aucun changement important à partir du point d'orgue. D'un bout à l'autre du morceau, le premier hautbois expose le chant, et les cinq autres instruments l'accompagnent de la façon la plus simple, ou plutôt se bornent à le soutenir par quelques accords espacés.

Plus important est le rôle des cors dans le menuet, où c'est à eux que Mozart confie la figure principale de l'accompagnement. Notons que, ici, dans le menuet comme dans le trio, la seconde partie ne reprend que la dernière moitié de la partie précédente. Menuet et trio sont d'ailleurs des spécimens caractéristiques de cette façon dont Mozart, en 1776, réussissait à transfigurer les rythmes les plus ordinaires en les animant de sa fièvre poétique. Impossible d'imaginer impression plus charmante suggérée par des moyens plus élémentaires, dans une langue d'une homophonie extrême, avec tout au plus, çà et là, quelques petits mouvements contraires pour légitimer la présence des six voix.

Le titre de *polonaise*, donné par Mozart au morceau suivant, évoque le souvenir des maîtres français ; et peut-être même le rythme employé ici se rapproche-t-il de celui des polonaises d'un Schobert ou d'un Edelmann plus encore que le rythme de cette *polonaise en rondeau* que nous avons vue tenir lieu de *l'andante* dans la sonate de piano n° 221. Quant à la coupe du morceau, les modèles français offraient au jeune homme une liberté parfaite : car tantôt Schobert, par exemple, reprenait le sujet initial dans son ton, après un *développement* nouveau, ou parfois il s'abstenait de le reprendre ainsi, sauf à en faire le thème de son *développement*, après les deux barres. Mozart, cette fois, a choisi le premier de ces deux partis. Après un double exposé du sujet initial, toujours confié au premier hautbois, les deux barres sont suivies d'un passage nouveau, où reparait çà et là, dans l'accompagnement, la figure en doubles croches qui donnait son rythme à la *polonaise*. Puis,

un petit travail des hautbois et des bassons sur cette figure prépare la rentrée du thème initial, et la première partie se reproduit tout entière, mais pour aboutir cette fois, après de nouvelles barres de reprise, à une *coda* de quatre mesures où les instruments, à l'unisson, énoncent deux fois une cadence nouvelle, sur un rythme qui rappelle celui du début de la *polonaise*.

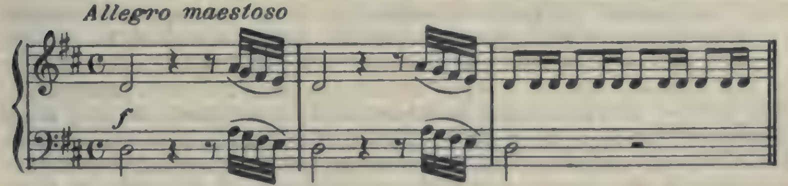
Quant au finale, *presto assai*, il a la forme d'un tout petit morceau de sonate, avec un unique sujet répété deux fois, un *développement* sur ce sujet (où les deux hautbois et le premier basson font même de petites imitations), et une rentrée, où le double exposé de l'unique sujet se reproduit sans aucun changement. Mais à ce morceau de dimensions très réduites, Mozart, avec son regain de passion pour les *codas*, a imaginé d'ajouter une *coda* d'une longueur presque égale, où nous le voyons se jouer, avec une aisance et une gaieté merveilleuses, du rythme précédent, pour finir son morceau par une *strette* de l'effet le plus amusant ; et peut-être l'idée de cette *coda* lui aura-t-elle été suggérée par son désir d'attribuer un rôle bien en vue aux deux cors, qui, pour la première fois ici, ont des passages caractéristiques.

Enfin cette troisième *musique de table* nous fournit l'occasion de noter que Mozart, pour ces petites compositions, a imaginé d'employer, tour à tour, les tons de *fa*, de *si bémol*, et de *mi bémol*, particulièrement propres à faire valoir les effets des instruments à vent. La seconde série de trois autres *musiques de table* reprendra, comme nous le verrons, les mêmes trois tonalités dans le même ordre naturel.

258. — *Salzbourg, juin et juillet* 1776 (*avant le 22 juillet*).

Sérénade en ré, pour deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux flûtes dans le second menuet, deux bassons, deux cors et deux trompettes.

K. 250.
Ms. dans une collection viennoise.



Allegro maestoso et allegro molto. — Menuetto galante et trio (en ré mineur). — Andante (en la) avec un hautbois principal. — Menuetto et deux trios (en sol et en ré) avec deux flûtes. — Finale : adagio et allegro assai.

Bien que l'indication de la date de cette sérénade ait été grattée sur le manuscrit, la date susdite nous est, cependant, connue de la façon la plus authentique. C'est, en effet, le 22 juillet 1776 qu'a eu lieu le « mariage de M. Spath avec Mlle Elisabeth Haffner », — en l'honneur duquel Mozart nous apprend lui-même, au titre de son manuscrit, qu'il a composé sa sérénade, ainsi que le petit concerto de violon n° 595 et la marche n° 260. Les Haffner étaient une famille de riches commerçants

salzbourgeois, qui toujours s'étaient intéressés au talent du jeune Mozart, et dont le chef se trouvait être, à ce moment, bourgmestre de la ville. Aussi comprend-on que Mozart, dans ces conditions, ait apporté à son œuvre un soin extrême, et un désir évident de profiter de l'occasion pour se montrer à ses concitoyens dans tout l'éclat de son génie créateur. Mais cette considération intéressée ne suffirait pas à nous expliquer l'importance exceptionnelle qu'il a manifestement attachée à son œuvre, si nous ne savions déjà dans quel état de véritable ivresse musicale le jeune homme vivait durant cette merveilleuse année 1776, où l'expansion juvénile de son âme éprouvait un besoin irrésistible de se traduire par le moyen de son art. Le fait est que, d'un bout à l'autre, cette grande sérénade atteste un effort prodigieux, aussi bien pour ce qui est de l'invention et de la distribution des idées que pour ce qui est de leur réalisation symphonique. Jamais encore, peut-être, aucun autre des ouvrages de Mozart n'a été conçu par lui à la fois dans des dimensions plus vastes, et avec un caractère plus marqué de grandeur poétique. Comme nous le verrons par l'analyse des divers morceaux, chacun de ceux-ci est traité dans un style très noble et de la plus haute portée expressive, avec une intention certaine d'originalité aussi bien dans sa coupe que dans tous les détails de sa mise au point ; et si la plupart des qualités que nous y constaterons nous auront été expliquées et préparées par l'étude des œuvres précédentes de la même période, nous découvrirons aussi que l'immense travail dépensé à la production de la sérénade amènera désormais, dans les œuvres suivantes du jeune maître, un progrès non moins considérable, et qui s'affirmera tout ensemble dans la richesse de la pensée comme du style musicaux et, — peut-être plus encore, — dans l'aisance et la sûreté de leur emploi. Mais, avec tout cela, nous n'en sommes pas moins forcés de reconnaître que Mozart, sans doute, dans cette période de sa vie, était moins bien fait pour la grande composition symphonique que pour les genres plus « galants » du *divertissement* et du concerto : à moins d'admettre que le défaut qui se révèle à nous dans cette sérénade ait tenu uniquement au genre lui-même et à la disproportion obligée entre les hautes visées symphoniques du jeune homme et la portée, toujours plus superficielle que profonde, d'un ouvrage de circonstance tel que celui-là, destiné à orner la fête joyeuse d'une noce bourgeoise. Quoi qu'il en soit, c'est chose malheureusement incontestable que, si les menuets et l'*andante* du n° 258 sont d'une invention et d'un charme délicieux, les deux *allegros* ont une longueur excessive, et surtout nous offrent un contenu trop pauvre pour l'amplitude démesurée aussi bien de leurs proportions que de l'appareil instrumental qui s'y trouve déployé.

Du moins la sérénade nous permet-elle d'apprécier exactement toute l'étendue et toute la richesse de l'art instrumental de Mozart en 1776. Les idées, comme nous l'avons dit, restent toujours de l'ordre « galant », c'est-à-dire aimables et brillantes, sans trace de la profondeur pathétique de bon nombre des compositions de 1773 et 1774 ; le style, pareillement, demeure presque toujours homophone, et ne tâche guère à élaborer les idées que sous la forme très simple de la variation. Mais, d'autre part, l'intense besoin d'unité artistique que nous avons toujours senti au cœur de Mozart, et qui s'y est particulièrement accentué, de nouveau,

depuis les premiers mois de 1776, est arrivé, ici, à un degré d'acuité extraordinaire. Dans chacun des trois grands morceaux, les divers sujets sont reliés entre eux avec un soin infini, soit au moyen de retours de l'un d'eux après l'autre, suivant l'ancien procédé de Joseph Haydn, ou même déjà d'une façon beaucoup plus intime, par des juxtapositions fréquentes d'éléments pris à l'un et à l'autre, sans compter la manière d'enchaîner les premières parties aux *développemnts*, et la manière de consacrer ceux-ci à une nouvelle fusion des sujets précédents, et l'usage, désormais aussi constant qu'en 1774, de grandes *codas*, qui achèvent de donner au morceau un caractère saisissant d'unité intérieure. Quant à l'instrumentation, ici encore nous ne pouvons nous empêcher de regretter maintes pratiques de 1773, sacrifiées au profit de l'idéal nouveau. Il est sûr, par exemple, que le rôle des deux violons est redevenu presque aussi prépondérant qu'il l'était avant le voyage à Vienne de 1773, et que les œuvres de la période qui a suivi ce voyage révélaient une tendance à créer une vie instrumentale plus forte et plus variée que celle à laquelle Mozart est revenu maintenant, avec une collaboration plus active des quatre voix du quatuor à l'ensemble de tout le langage musical . Ici, les instruments autres que les deux violons n'interviennent plus que d'une manière épisodique et toujours un peu en dehors, avec des passages qui leur sont réservés, mais qui aboutissent bientôt, une fois de plus, à la concentration de tout l'intérêt essentiel dans les deux parties des violons. Après avoir voulu, en 1773, s'émanciper de l'ancien langage italien de la symphonie, tel qu'il s'était répandu à travers l'Europe pour traduire l'idéal « galant », Mozart a été repris, depuis 1775, par ce style tout extérieur, dont il ne se délivrera plus, maintenant, qu'au contact de la grande école instrumentale de Mannheim, en 1778. Mais tout en continuant de pratiquer, jusque-là, ce style réduit et superficiel que nous avons dit, il faut voir avec quelle richesse Mozart, dans sa sérénade, s'ingénie à en exploiter toutes les ressources, et comment il multiplie les épisodes réservés aux instruments à vent, et comment il y ajoute encore d'autres passages, non moins caractéristiques, où c'est aux basses qu'il attribue le rôle principal, revêtant celles-ci d'une puissance de chant et d'expression déjà toute « moderne ».

Le premier morceau s'ouvre par un *allegro maestoso* qui sert de prélude, et correspond aux introductions lentes des symphonies de Haydn : mais Mozart, avec son sens naturel d'harmonie et d'unité esthétiques, tout en opposant la signification « majestueuse » de ce prélude à la gaieté plus familière du morceau qu'il prépare, non seulement leur a donné à tous deux le même mouvement *allegro :* il a encore tâché à les unir plus étroitement en ramenant, dans le second, des rythmes du premier. Tout ce morceau est d'ailleurs, comme nous l'avons dit, d'une coupe extrêmement originale et nouvelle, sous son apparence extérieure de « morceau de sonate » régulier, avec double sujet, *développement* après les barres de reprise, rentrée à peine un peu variée, et *coda* finale.

L'*allegro maestoso*, assez long, est formé de deux sujets, que sépare un point d'orgue. Le premier sujet, a son tour, nous offre une opposition de deux idées, la première, toute rythmique, exposée par l'or-

chestre entier à l'unisson, et où Mozart a repris une figure caractéristique en triples croches utilisée déjà dans sa marche pour le sextuor de la comtesse Lodron, tandis que la seconde idée, plus mélodique et également suggérée à Mozart par l'une de ses œuvres antérieures, le concerto en *si bémol* n° 244, où elle intervenait dans le finale, n'est exposée que par les hautbois et les cors, sur un rythme continu d'accompagnement des seconds violons. Vient ensuite une longue ritournelle, que termine un passage très animé et brillant, sur un rythme employé déjà dans le premier morceau de la sérénade de 1775. Puis, au moment où ce passage, appartenant surtout aux deux violons, mais accompagné ou doublé par le reste de l'orchestre, prend une allure de plus en plus passionnée et active, voici que Mozart l'arrête soudain, sur un accord de septième ; et, après un point d'orgue, les deux violons à l'unisson dessinent le début du second sujet. Mais bientôt les vents, doublés maintenant par les basses, abordent une figure mélodique nouvelle, pleine de douceur chantante avec le charme léger de ses mouvements contraires ; et l'accompagnement de cette seconde partie du second sujet est encore le même rythme continu des seconds violons qui, tout à l'heure, accompagnait la réponse du premier sujet. Ainsi, déjà dès ce prélude, nous apparaît dans toute sa force la tendance du jeune homme à relier entre elles toutes les parties d'un morceau. Mais cette tendance se révèle à nous plus clairement encore lorsque nous considérons la manière dont les divers éléments de ce prélude vont se trouver repris et utilisés dans l'*allegro molto*, après un nouveau point d'orgue précédé d'une petite cadence des deux violons en mouvements contraires qui, elle aussi, est un emprunt de Mozart à une œuvre antérieure, le concerto à trois pianos n° 245.

L'*allegro molto*, comme nous l'avons dit, offre la coupe régulière d'un morceau de sonate. Il débute par un premier sujet à l'unisson, sur un rythme à la fois agité et brillant dont Mozart se ressouviendra dans le second finale de *Don Juan ;* mais lorsque ce rythme, interrompu çà et là par des sortes de cris de passion tout à fait « don juanesques », recommence à se dérouler dans toute sa vigueur, voici qu'il est, à son tour, interrompu par une douce mélodie des instruments à vent ; et cette mélodie est la même qui, tout à l'heure, dans le prélude, formait la réponse du premier sujet ! Vient ensuite une longue ritournelle, où tous les instruments à vent jouent un rôle des plus considérables, et où commence déjà à s'affirmer l'importance des basses, répondant au chant des premiers violons. Longtemps cette ritournelle se poursuit, avec son rythme saccadé et nerveux, pour aboutir enfin à un unisson des cordes qui semble reprendre l'allure et l'expression du premier sujet, encadrant celui-ci avec une simplicité et un relief admirables. Puis, succédant à ce sujet tout rythmique, se dessine doucement le second sujet, d'abord délicat et sensuel sous ses chromatismes, mais peu à peu s'animant, lui aussi, et finissant par reprendre, en imitation aux deux violons, la nerveuse figure expressive qui terminait la ritournelle du premier sujet dans l'*allegro maestoso ;* après quoi commence la longue ritournelle de ce second sujet, toute pleine de souvenirs de celle du premier sujet précédent, comme aussi du rythme initial de ce sujet lui-même. Une double montée des cordes aboutissant au ton de *la* sert

de conclusion à la première partie, ou plutôt devrait normalement la clore : mais tel est, chez Mozart, le désir fiévreux d'unir et d'enchaîner tous les éléments de son morceau que, ici encore, avant les deux barres, et se reliant tout droit avec le *développement* qui va suivre, nous entendons revenir aux hautbois et aux cors, toujours accompagnée par les seconds violons, la même figure mélodique qui déjà nous est apparue dans le premier sujet du prélude et dans celui de l'*allegro assai*.

Quant au *développement*, très long et d'une importance extrême, c'est peut-être, dans toute l'œuvre de Mozart jusqu'ici, le passage le plus audacieux, avec l'originalité magnifique de sa conception. Dans le mouvement de l'*allegro assai*, Mozart y reprend les éléments principaux de son prélude *maestoso*, dont il renforce encore et approfondit la signification pathétique par une série de modulations expressives, en même temps que la répétition fréquente et modulée, aux basses, d'une saisissante figure de réponse achève d'imprimer à l'ensemble un merveilleux caractère de grandeur éminemment dramatique. Ainsi, durant toute la première partie du *développement*, les premiers violons et les basses ne cessent point de dialoguer sur le rythme initial du prélude, pendant que, sous d'émouvantes tenues des vents, les seconds violons et les altos colorent ce dialogue tragique en un rythme continu d'accompagnement sans cesse modulé; et voici que, ensuite, Mozart, afin de mieux justifier la présence de ce *développement* dans l'*allegro assai*, imagine encore de mêler à cette élaboration du *maestoso* le rythme de l'une des figures caractéristiques de cet *allegro assai*, reprenant ainsi un fragment de la ritournelle des deux sujets précédents pour le faire alterner avec l'opposition susdite des premiers violons et des basses sur la figure initiale du *maestoso*. Sans compter que, après cet admirable travail thématique du *développement*, la rentrée se trouve encore préparée par un long et curieux unisson des cordes, remarquablement rehaussé de solennels accords des vents. Seule, la reproduction complète et presque intégrale de la première partie, dans la rentrée, nous montre encore combien le jeune homme avait de peine à s'émanciper de cette fâcheuse habitude « galante » des rentrées non variées. Et, après cette reprise de la première partie, avec le passage d'enchaînement qui la terminait, c'est le Mozart de 1776 que nous retrouvons dans la grande *coda* finale, où, suivant l'habitude de cette année, reparaît brusquement, une fois de plus, tout le début complet de l'*allegro assai*. Encore Mozart y ajoute-t-il une *strette* nouvelle ; et puis, de la façon la plus imprévue et la plus amusante, après une mesure de silence, tous les instruments, à l'unisson, dessinent brusquement la figure descendante en triples croches qui nous était apparue au début du *maestoso*, de telle sorte que ce vaste et monumental premier morceau, avec toute la fusion intime de ses éléments, trouve encore le moyen de s'achever exactement de la même façon qu'il a commencé !

Le premier menuet de la sérénade a été intitulé par Mozart *menuetto galante*, sans que nous puissions savoir si le jeune homme a entendu par là un genre particulier de menuet, ou si, plus probablement, le mot *galante* lui a simplement servi à désigner l'allure et l'expression du morceau, à la manière des mots *grazioso* ou *cantabile*. Toujours est-il que ce menuet ne diffère des précédents que par l'ampleur de ses dimensions,

et le soin infini dont il témoigne. Déjà la première partie est formée de deux sujets séparés et opposés, l'un tout rythmique, à l'unisson, l'autre plus chantant, exposé par le premier violon sous l'accompagnement du reste de l'orchestre. Et cette première partie, de la façon la plus imprévue, s'enchaîne avec la seconde, où un petit passage nouveau est suivi d'une double reprise du second sujet précédent, entremêlée du retour d'un fragment du premier sujet, pour aboutir enfin à quatre mesures nouvelles en forme de *coda*. Cette rentrée du second sujet est d'ailleurs, tout entière, très variée, avec une intéressante imitation entre les violons et les basses. Les vents, à dire vrai, ne jouent point dans le menuet le rôle concertant qu'ils jouaient dans le premier morceau : mais ils collaborent très activement avec les cordes.

Le trio, en *ré mineur*, est peut-être, dans toute la sérénade, le morceau le plus original et celui où le jeune Mozart a mis le plus de son âme, tout en s'y montrant à jamais pénétré, comme il l'était, du souvenir de l'esprit de son ancien maître Schobert. Seul, en effet, Schobert avait imaginé, jusqu'alors, de donner à des *trios* de menuet ce caractère de caprice ou de rêverie, avec un unique petit sujet sans cesse répété sous des modulations diverses ; et quant au choix de cette idée elle-même, toute légère, mélancolique, et comme mystérieuse, sur ce point le génie de Mozart n'a point connu de modèle. Les deux parties du trio s'enchaînent comme celles du menuet; et, d'un bout à l'autre, les seconds violons ne cessent pas de dessiner un rythme continu d'accompagnement en triolets, sur lequel apparaissent comme piquées çà et là, avec un art merveilleux, les transformations successives de la susdite figure chantante, toujours réservée au premier violon. Il faut noter en outre que, suivant l'habitude volontiers concertante des sérénades, où chacun des instrumentistes aimait à avoir un passage qui le mît en relief, Mozart, dans ce trio, a très nettement séparé les parties des deux altos, et leur a donné un rôle d'accompagnement à la fois plus important et plus libre que dans le reste de l'œuvre. Les instruments à vent, eux, se taisent ici, à l'exception du basson, qui se borne d'ailleurs à doubler la basse. Enfin nous devons ajouter que Mozart, à ce moment de sa vie, est si préoccupé d'enchaîner et d'unir toutes les parties de ses œuvres que, après la seconde reprise de son trio, il ramène, pour relier le trio au menuet, la figure caractéristique dont il s'était servi, précédemment, pour relier entre elles les deux parties du menuet, achevant de donner ainsi à l'ensemble de ce menuet et trio une harmonie qui en accentue encore la singulière beauté.

L'*andante* qui suit ne laisse point de déconcerter, au premier abord, toutes nos idées sur la coupe habituelle des morceaux de Mozart. C'est un long morceau sans barres de reprise, et que l'on serait tenté de croire composé librement, en *fantaisie*, à la manière dont certains thèmes s'y répètent souvent les uns après les autres, sans que l'on distingue nettement la loi qui régit leur réapparition. Mais, à examiner l'*andante* de plus près, on s'aperçoit que ces redites n'ont rien que de normal, et que Mozart a simplement procédé ici comme dans ces *andantes* de ses variations de piano, — notamment dans les variations du *menuet de Fischer* et dans celles de la sonate de Munich nº 221, où il a substitué aux reprises textuelles, après les deux barres, des reprises variées, et,

donc, entièrement écrites par lui à nouveau au lieu des susdites barres. Voici, en effet, comment sont disposés les différents sujets du morceau :

L'*andante* s'ouvre par un premier sujet très simple et très rythmé, une sorte de petite ariette chantée par les deux violons ; puis, ce sujet ainsi exposé, Mozart le reprend aussitôt, avec une première variation, qui d'ailleurs consiste surtout en ce que le second violon accompagne le premier, tandis que ce sont les hautbois qui doublent le chant. Vient ensuite une espèce de refrain formé de deux parties, l'une toute rythmique, avec une figure en triples croches qui rappelle le début du premier morceau de la sérénade, l'autre plus chantante, reprenant un peu l'allure du premier sujet précédent. Et puis, après ce long refrain, le premier violon expose un second sujet, d'ailleurs très apparenté au premier, et qui, lui aussi, est tout de suite répété sous une forme variée. Sa répétition aboutit, comme il convient, à une nouvelle ritournelle, mais suivie d'une autre variation de ce second sujet, chantée en *solo* par le premier hautbois sur un accompagnement continu des deux violons, et qui apparaît comme intercalée dans la susdite ritournelle, aboutissant, en fin de compte, à une reprise complète du refrain qui terminait le premier sujet, — reprise entièrement conforme à la coutume de Mozart en 1776. Ainsi s'achève la première partie du morceau : deux sujets, chacun varié, et puis un retour de la ritournelle du premier en manière de conclusion. Vient maintenant le *développement*, séparé de la partie précédente, et, en outre, tout nouveau : un assez long passage en *fa dièze mineur* chanté par le premier violon, et accompagné par le second d'une curieuse figure saccadée qui se répète indéfiniment dans des tons divers. Ce *développement*, sans aucune ressemblance extérieure avec la première partie, se termine cependant par la même figure qui finissait celle-ci ; et voici maintenant la rentrée régulière. Mais au lieu de répéter exactement les deux sujets précédents et leurs variations, Mozart, dès le début de sa rentrée, les varie de nouveau. Le premier sujet est d'abord revêtu d'un rythme syncopé que les deux violons exposent à l'octave : puis une autre variation nous le montre orné de triolets, avec un amusant échange de ceux-ci entre les violons et les basses. Après quoi nous retrouvons le refrain précédent, suivi d'une rentrée également variée du second sujet ; et, comme tout à l'heure, une nouvelle reprise du refrain met fin à cette seconde partie, avec cette différence que Mozart, cette fois, imagine de joindre encore à ce refrain une nouvelle reprise du second sujet, maintenant restituée sous sa forme première, et dûment suivie de sa ritournelle. Enfin, toute cette longue série de reprises variées se trouve encore renforcée, toujours selon l'habitude de Mozart en 1776, d'une grande *coda*, où, de nouveau, le jeune homme s'amuse à varier, deux fois encore, son premier sujet, après quoi il reproduit intégralement le refrain du premier sujet et le thème original du second. Tout cela, à le jouer d'après la partition, risque de sembler étrangement prolongé, et peut-être même, malgré l'emploi du procédé de la variation, ne laisse point de nous produire un effet de monotonie. Mais il faut songer que la patience musicale des contemporains de Mozart ne connaissait point les limites de la nôtre, et que c'est précisément pour rendre moins monotones les nombreuses reprises obligées de son morceau que Mozart nous paraît ainsi en avoir

étendu les dimensions. Aussi bien cette longueur de l'*andante* de la sérénade ne l'empêche-t-elle pas d'être un morceau des plus agréables, très inférieur, en vérité, à d'autres *andantes* ou *adagios* plus purement poétiques de la même période, comme ceux des concertos de piano ou du *sextuor*, mais tout parfumé de douceur et de grâce légère. Les deux sujets et leurs ritournelles se trouvent unis par un lien merveilleux d'unité intime ; et si les variations des sujets restent toujours très simples, chacun n'en ajoute pas moins une petite touche nouvelle à l'expression première. Le style, pareillement, malgré son homophonie, est assez riche pour occuper les divers instruments. Toutefois, comme nous l'avons dit à propos de la sérénade entière, le rôle des deux violons est ici beaucoup plus prépondérant que dans les œuvres des périodes antérieures. Parmi les vents, une place d'exception revient au premier hautbois, qui, comme on l'a vu, est chargé de chanter seul une des variations, et dont l'indépendance s'affirme tout au long du morceau.

Le menuet qui suit est destiné à l'orchestre entier travaillant ensemble, c'est-à-dire que tous les instruments, cordes et vents, y sont occupés, sans avoir jamais de passages concertants. La seconde partie, d'une coupe peut-être plus étrange encore que celle de l'*andante*, consiste en une double rentrée de la première, dont les divers éléments sont, tour à tour, repris dans le même ton, allongés et variés. A ce morceau de grand orchestre succède un premier trio, en *sol*, qui est une espèce de petit concerto pour une flûte et un hautbois, doublés par le quatuor, avec une cadence de flûte à découvert. Les flûtes, d'ailleurs, remplaçaient déjà les hautbois dans le premier menuet ; et c'est elles encore qui vont tenir l'un des rôles principaux dans le second trio, en *ré*, où d'ailleurs tous les instruments à vent, et notamment les cors, interviendront de la façon la plus active et la plus variée, au point que tout ce trio sera même proprement un dialogue constant entre le groupe des cordes et celui des vents. Ici encore, le rythme nous rappelle expressément un passage du futur *Don Juan ;* et il est sûr que ce second trio, sans égaler en beauté ni en originalite poétique l'admirable trio mineur du premier menuet, constitue l'un des morceaux les plus heureux de l'ouvrage entier. Ajoutons que, dans les deux trios, Mozart reprend toute la première partie après la seconde, sans autre changement que, pour le premier trio, une curieuse interversion des rôles assignés, dans la première partie, à la flûte et au basson.

Le finale, suivant l'habitude de Mozart dans ses sérénades, commence par un grand prélude *adagio*, mais qui, cette fois, à la manière de Joseph Haydn, n'a plus aucun rapport avec l'*allegro* qu'il précède. C'est une sorte de long *arioso* chanté par les deux violons, avec un seul sujet suivi d'une réponse, d'un caractère dramatique, qui se répète deux fois, et qui, la seconde fois, aboutit à une cadence s'enchaînant directement avec le finale. Les vents, très occupés, ne font que doubler le quatuor ; et leur rôle n'est guère plus libre, sauf un ou deux petits épisodes, dans l'*allegro assai*. Celui-ci, très étendu et un peu vide, à la forme d'un morceau de sonate avec un rythme de chasse. Il s'ouvre par une longue entrée très originale où un premier murmure des deux violons donne lieu, tout d'un coup, à un éclat bruyant de l'orchestre entier. Puis vient un premier sujet répété deux fois, et terminé par une longue

ritournelle dont la montée finale se trouve brusquement arrêtée, pour céder la place au second sujet ; et Mozart, ici encore comme dans le premier morceau, ramène le début du morceau à la dominante, après la ritournelle de ce second sujet. Toujours comme dans le premier morceau, cette conclusion de la première partie s'accompagne encore de quelques mesures destinées, avant les deux barres, à enchaîner la première partie au *développement*. Ce dernier commence, de la façon la plus imprévue, par une « fausse rentrée » de l'appel des deux violons qui commençait la première partie, mais qui, maintenant, est suivi d'une variation, en *développement* véritable, sur la figure de *tutti* de cette même entrée ; après quoi une reprise variée du premier sujet amène soudain un sujet nouveau, d'allure dansante et populaire, se terminant par une longue ritournelle destinée à préparer la rentrée. Celle-ci, au début, est à la fois abrégée, suivant le procédé de Joseph Haydn, par omission de l'une des deux présentations du premier sujet, et variée par une transposition de ce sujet en mineur : mais la suite de la rentrée reproduit exactement la première partie, jusqu'à un endroit, déjà tout proche de la fin, où Mozart imagine de reprendre le fragment du premier sujet qu'il a omis tout à l'heure ; et le long morceau se termine par une *coda*, succédant à de nouvelles barres de reprise, et où nous voyons reparaître, à la suite du premier sujet, le petit passage qui tout à l'heure avait servi à enchaîner le *développement*. Mais au moment où le retour de ce passage nous menace d'une autre reprise de l'une des figures précédentes, Mozart s'amuse à l'arrêter brusquement, pour conclure enfin sa sérénade par quatre accords saccadés. Tout cela très rapide, et d'un mouvement continu, avec une parenté entre tous les rythmes qui contribue encore à condenser notre impression d'ensemble : mais les fréquentes répétitions des mêmes passages, la facilité un peu grosse des effets de chasse, l'absence de tout contrepoint dans la langue et de tout accent personnel dans l'instrumentation, ne nous permettent point de prendre, à ce long finale, le même plaisir qu'à l'*andante* et aux menuets entendus avant lui ; et peut-être même avons-nous l'idée que Mozart, fatigué du grand effort des morceaux précédents, ne s'est point donné ici une peine équivalente.

259. — *Salzbourg, juillet* 1776 (*avant le* 22 *juillet*).

Petit concerto de violon en sol, intercalé dans la sérénade précédente, avec accompagnement de deux violons, alto, deux flûtes, deux bassons, deux cors et basse.

K. 250.

Ms. dans une collection viennoise.

Andante 1er v°

Andante. — Menuetto (en sol mineur) et trio. — Rondo : allegro.

Dans sa *Sérénade* pour Haffner, comme dans toutes les sérénades précédentes, Mozart a intercalé un concerto de violon : mais jamais encore, assurément, il n'avait donné à cet intermède des dimensions aussi vastes, ni surtout n'y avait dépensé autant de soin et d'effort. Peut-être même le *rondo*, malgré la délicieuse fraîcheur de ses rythmes, risque-t-il de nous paraître un peu long, comme le finale (et les autres morceaux) de la sérénade proprement dite ; tandis que le premier morceau et le menuet sont de véritables chefs-d'œuvre, comparables en portée expressive aux plus parfaits concertos de violon de 1775, et les dépassant peut-être en élaboration musicale aussi bien qu'en richesse et beauté de réalisation. Le rôle de l'orchestre y est pour le moins aussi considérable que celui du soliste, ou, en tout cas, traité avec un égal souci de puissance et de variété. Et quant à cette préoccupation, profondément noble et haute, qui poussait le jeune homme en 1776 à vouloir fondre ensemble tous les divers éléments mélodiques de ses œuvres, nulle part encore nous n'avons eu l'occasion de la voir s'affirmer au point où elle va nous apparaître dans le premier morceau de cet admirable travail.

Ce premier morceau, un *andante* en *sol*, s'ouvre par un petit prélude d'orchestre où, — comme nous le verrons tout à l'heure, — l'apparent premier sujet n'est que la continuation du premier sujet véritable du morceau, tel que Mozart l'a conçu ; après quoi vient une sorte de réponse mélodique d'une douceur et d'une intensité d'émotion singulières, que nous allons entendre soupirée, çà et là, tout au travers du morceau, en attendant que Mozart la reprenne, à la veille de sa mort, dans son *quintette en ré* de 1790. Une ritournelle en refrain termine ce court prélude, et c'est sur elle que se détache, tout à coup, un chant nouveau du soliste, qui est le véritable premier sujet, 'et qui, après deux mesures, se continue par la reprise du passage exposé tout à l'heure au début du prélude. Pareillement la réponse mélodique de tout à l'heure est reprise maintenant par le soliste, pour être suivie d'une ritournelle de l'orchestre amenant, tout à coup, le sujet nouveau réservé au soliste. Encore ce sujet, avec le rythme syncopé de sa réponse, est-il très étroitement apparenté au précédent ; et à peine le violon solo l'a-t-il exposé, que l'orchestre lui répond en une longue et exquise figure mélodique répétée deux fois par les premiers violons et les flûtes, sur un accompagnement continu des seconds violons. Vient ensuite, toujours infiniment chantante et maintenue dans le rythme et l'expression des sujets antérieurs, une légère broderie du soliste destinée à amener la première cadence, après laquelle une reprise du premier *tutti* par l'orchestre, à la dominante, sert à enchaîner le *développement*. Celui-ci, assez long, et l'un des plus beaux, de toute l'œuvre de Mozart, ne contient plus, pour ainsi dire, aucun élément nouveau. Il n'est tout entier qu'une savante élaboration, — partagée entre le soliste et l'orchestre, avec même des imitations entre l'un et l'autre, — des figures mélodiques précédentes, et notamment du sujet qui était réservé au soliste, en combinaison, maintenant, avec la susdite réponse chantante du premier sujet. Tout cela terminé par un léger et charmant souvenir du refrain d'orchestre qui finissait le prélude. Et ce n'est pas tout : pour la première fois dans un concerto, depuis 1773, Mozart, dans cet incomparable

andante, a pris la peine de varier vraiment sa rentrée, substituant maints passages nouveaux à d'autres, supprimés, de la première partie, et allongeant ensuite cette rentrée par la reprise, également variée, de tout le passage qui a tenu lieu de *développement*. Enfin un retour, à l'orchestre, des premières mesures du premier *tutti* conduit à la cadence libre du soliste ; et le morceau s'achève par le refrain qui concluait le prélude. Mais aucune analyse, en vérité, ne saurait donner la moindre idée du charme poétique de cette rêverie, non plus que de l'éminente diversité de sa mise en œuvre. L'orchestre, comme nous l'avons dit, y garde une personnalité toujours distincte, et à peine moins importante que celle du soliste : un orchestre où les vents ne cessent point d'affirmer librement leur présence, répandant sur la trame symphonique une couleur à la fois infiniment riche et nuancée.

Le menuet qui suit est en *sol mineur* ; et à ce propos nous devons noter, comme l'un des symptômes les plus caractéristiques et les plus heureux de ce que nous avons appelé déjà le réveil du génie de Mozart, — son réveil au monde de la passion, de la vie, et de la pure beauté musicales, — ce retour à l'emploi de tonalités mineures. Déjà le trio du premier menuet, dans la sérénade elle-même, était en *ré mineur* ; ici, de la façon la plus imprévue, voici que le menuet du concerto nous transporte dans ce ton de *sol mineur* qui a toujours été, à la fois, le ton préféré de Mozart entre les mineurs, et celui qu'il a toujours le plus profondément empreint d'une physionomie harmonique et d'une signification particulières. Ici encore, c'est toute l'essence des rythmes en *sol mineur* de Mozart qui nous apparaît à tel point qu'il y a maints passages du menuet où nous entendons déjà un premier écho très distinct de la ligne mélodique et des modulations de l'admirable menuet composé en 1788 dans la grande symphonie en *sol mineur*. Quant à la coupe de ce menuet du concerto, un des plus beaux parmi ceux de Mozart, celui-ci y applique ce procédé de renversement des sujets que nous avons déjà rencontré bien souvent chez lui en 1776 : après un petit passage nouveau, dans la seconde partie, Mozart reprend le second sujet de la partie précédente, et c'est seulement ensuite, à la fin du menuet, qu'il reprend le premier sujet, ou plus exactement l'entrée, qui ouvrait le menuet. Enfin nous devons noter que tout ce menuet est proprement un *tutti* d'orchestre opposé au *solo* que va être le trio. Le violon principal se borne à y doubler le premier violon, et pareillement les vents, toujours très actifs, ne font guère que doubler le quatuor à cordes. Mozart a ainsi sacrifié la mise en valeur de son soliste afin d'accentuer encore le contraste du menuet et de son trio : contraste non moins absolu sous le rapport de l'expression, maintenant toute légère et joyeuse, que sous celui de la disposition instrumentale ; car tout ce trio n'est, d'un bout à l'autre, qu'un *solo* du violon principal, et accompagné seulement par les vents, au milieu d'un silence absolu du quatuor des cordes.

Quant au *rondo* final, c'est assurément l'un des plus longs que Mozart ait écrits : et il faut bien avouer que son intérêt, musical ou poétique, est bien loin de justifier son étendue démesurée. Peut-être même ce finale du concerto, plus encore que celui de la sérénade, atteste-t-il la hâte d'une improvisation trop précipitée : car le fait est que l'instru-

mentation de l'orchestre y est d'une pauvreté extrême, non seulement pour les parties des vents, — qui n'interviennent pour ainsi dire activement que dans un petit passage où ils sont seuls à accompagner le soliste, — mais aussi pour le quatuor des cordes. Aussi nous contenterons-nous de dire que ce finale a la forme d'un *rondo* tel que Mozart est maintenant habitué à les écrire, c'est-à-dire contenant un bon nombre de petits intermèdes divers, comme le *rondo* italien de 1773, mais reprenant ensuite, à la manière française, un ou plusieurs des intermèdes précédents. Ici, cette reprise porte sur tout ce qui précède l'intermède mineur ; et Mozart l'allonge encore en y introduisant maintes variations ou figures nouvelles. Le seul trait curieux de ce long morceau est la manière dont Mozart lui donne pour thème une figure toute rythmique, dont il se sert, à chaque instant, dans la suite du *rondo*, pour unir entre eux tous les éléments mélodiques qui défilent devant nous. C'est ainsi que ce rythme caressant et moqueur du thème se glisse jusqu'au milieu de l'intermède mineur, où son apparition produit un effet aussi imprévu que charmant.

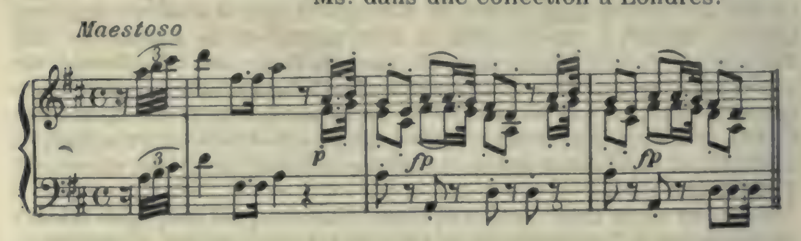
D'une façon générale, les *soli* de ce concerto sont étrangement dépourvus de tout l'appareil de virtuosité extérieure que nous ont montré, par exemple, les *soli* des grands concertos de 1775. Le soliste y travaille beaucoup, mais sans avoir, désormais, aucun de ces traits de bravoure qu'aimaient tous les virtuoses d'alors ; et sans doute l'absence de ces traits doit tenir, en partie, à ce que les *soli* du concerto auront été confiés, simplement, au premier violon du petit orchestre chargé d'exécuter la sérénade : mais il n'en reste pas moins sûr que, là encore, comme dans le concerto de piano pour la comtesse Lützow, nous sentons une tendance consciente du maître à éviter les vains artifices de la bravoure de son temps, afin de conserver à ses morceaux cette merveilleuse unité et tenue artistique qui est peut-être la qualité la plus frappante de toute son œuvre durant la période que nous étudions.

260. — *Salzbourg, le* 20 *juillet* 1776.

Marche en ré, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux bassons, deux trompettes, deux cors et basse.

K. 249.

Ms. dans une collection à Londres.



L'autographe de cette marche porte, de la main de Mozart, l'inscription : *Marcia per le nozze del Sgr. Spath colla Sgra. Elisabeta Haffner di, A. W. Mozart* 20 *Luglio 1776, prodotta 21 Luglio* ; et cette inscription

nous apprend, ou plutôt achève de nous apprendre, que Mozart avait l'habitude de composer ses marches après les sérénades ou *cassations* qui devaient en être précédées et suivies. Cette fois, c'est la veille même de l'exécution qu'il a écrit cette marche ; ce qui ne l'empêche pas d'avoir évidemment apporté beaucoup de soin à l'écrire, ou, tout au moins, à la concevoir, — car peut-être sa réalisation se ressent-elle un peu de la hâte du jeune maître, en comparaison de la noble et « majestueuse » beauté de ses rythmes. Il faut noter, d'ailleurs, que la même épithète de *maestoso* va se retrouver inscrite sur le prélude du premier morceau de la sérénade ; et il n'est pas douteux que Mozart ait voulu préparer ses auditeurs à l'impression de ce morceau en composant la présente marche. Celle-ci est faite de deux sujets distincts et opposés, avec un troisième sujet tenant lieu de *développement :* après quoi Mozart, comme il fait le plus souvent, ne reprend que la seconde moitié du premier sujet, et ne reproduit entièrement que le second sujet. L'instrumentation est très fournie, comme dans la sérénade elle-même, avec une intention manifeste de « grand orchestre » : mais le rôle des vents et des basses n'est pas aussi indépendant qu'il le serait devenu, sans doute, si Mozart avait eu plus de temps devant soi. Les bassons et les cors se contentent, presque toujours, de doubler les basses, et les hautbois ne font librement qu'une petite figure dans le second sujet. A noter aussi l'absence de toute *coda*.

261. — *Salzbourg, juillet* 1776 (*avant le* 30).

Divertimento en ré, pour deux violons, alto, basse, un hautbois et deux cors.

K. 251.
Ms. à Berlin.

Allegro molto

Allegro molto. — Menuetto et trio en sol. — Andantino en la. — Menuetto con variazioni. — Rondo : allegro assai.

L'autographe de ce *divertissement* porte l'inscription suivante : *Divertimenti a* 7 *Stromenti, di A. W. Mozart Luglio 1776* : inscription qui nous apprend, d'une part, que les divers morceaux doivent être exécutés seulement par sept instrumentistes, en *septuor*, sans redoublement d'aucune des parties, et d'autre part, que ces morceaux doivent être exécutés avec des intervalles, puisque Mozart les intitule, au pluriel, *divertimenti*. Enfin nous savons, par une communication verbale autorisée que ces morceaux ont été composés par Mozart pour fêter l'anniversaire de naissance de sa sœur Marie-Anne, née le 30 juillet 1751, ce qui nous permet de supposer que le jeune homme aura employé à ce

travail les derniers jours du mois de juillet 1776, après l'exécution de sa sérénade pour les noces de Mlle Haffner.

Le *divertimento* était précédé et suivi d'une marche (n° 262) que Mozart avait intitulée *marcia alla francese :* mais, en fait, c'est le *divertissement* tout entier qui aurait mérité d'être appelé *alla francese*, car, d'un bout à l'autre, cette vive et légère composition est semée de rythmes français, ce qui lui donne un caractère tout à fait unique dans l'œuvre de Mozart. Sans doute le jeune homme aura voulu, par là, répondre au goût mondain et « galant » de sa sœur, dont nous savons déjà, en effet, par une lettre de Léopold Mozart, qu'elle s'était fait une spécialité de jouer des morceaux d'Eckard et d'autres musiciens français. Mais ce qui fait pour nous l'intérêt principal de ce *divertimento*, probablement improvisé, c'est que nous y trouvons une aisance et une sûreté de main vraiment incomparables, qui nous prouvent aussitôt de quelle immense profit a été, pour le jeune homme, le grand travail de sa sérénade des semaines précédentes. Jamais encore, à coup sûr, aucune des œuvres que nous avons étudiées ne nous a présenté une allure aussi spontanée et suivie, avec un art aussi merveilleux à lier ensemble, ou plutôt à faire jaillir l'un de l'autre, tous les éléments d'un morceau, comme aussi à animer chacun des intruments d'un caractère et d'une vie propres. Le style, malgré sa légèreté spirituelle, est beaucoup plus solide et savant que, par exemple, dans le *sextuor* de juin 1776, avec un emploi fréquent du contrepoint, et parfois même un admirable procédé de double imitation, les deux violons se répondant entre eux et l'alto à la basse. Aussi bien le rôle de l'alto recommence-t-il, tout au long de la sérénade, à se distinguer nettement de celui de la basse ; et quant au hautbois, celui-là acquiert désormais une voix tout individuelle, ne se bornant plus à affirmer sa présence par de petites figures à découvert, mais prenant une part incessante au langage musical, soit qu'il se charge du chant en réponse au premier violon ou qu'il dessine, sous le chant, de gracieuses figures d'accompagnement qui n'appartiennent qu'à lui. Et, par-dessus ce style vigoureux et cette instrumentation pleine, il y a le doux et mystérieux génie de Mozart qui s'exhale sans effort en des modulations d'une grâce à la fois très sensuelle et adorablement pure, transfigurant du rayonnement d'une lumière souveraine ces aimables ariettes et rondes françaises qu'il laisse couler devant nous.

Le premier morceau est le seul qui soit en forme de « morceau de sonate » : car nous verrons que, sans doute pour flatter le goût « galant » de sa sœur, Mozart a traité en *rondo* aussi bien l'*andante* que le finale de son *divertimento*. Mais rien n'égale la profonde et merveilleuse unité qu'il est parvenu à donner à ce premier morceau, grâce à l'emploi constant d'un rythme caractéristique qui sans cesse reparaît, parmi des idées nouvelles, sous les aspects les plus divers et les plus imprévus. C'est ce rythme, tout français et populaire, qui ouvre le morceau, en manière d'entrée, exposé à l'unisson, et suivi d'une petite réponse mélodique. Puis vient un second sujet, en *la*, qui tout de suite et jusqu'au bout est traité en imitations au quatuor, sous l'accompagnement du hautbois, et qui aboutit à une longue ritournelle pleine d'entrain et de feu ; mais au lieu d'achever ainsi sa première partie, Mozart,

comme dans la *Sérénade de Haffner*, — et beaucoup plus longuement, — ramène encore son premier sujet, chanté maintenant par le hautbois, en mineur, tandis que le quatuor l'accompagne d'une figure en imitations, en attendant que la basse et l'alto, tout d'un coup, reprennent au hautbois un renversement de ce rythme, le transmettent au premier violon, et puis, pour finir la première partie, que le hautbois et le premier violon se partagent une dernière exposition de ce rythme caractéristique. Le *développement* qui suit, très étendu, est entièrement nouveau, et entre les diverses idées qu'il déroule rapidement devant nous s'en trouve une que Mozart, ainsi que nous l'avons dit, s'amuse à traiter en double imitation, le contrepoint des deux violons étant accompagné de celui de la basse avec l'alto ; et bien que chacune de ces petites figures soit nouvelle, nous n'en sentons pas moins, toujours, leur étroite parenté avec le rythme initial du morceau, dont la reprise est encore préparée par une dernière figure de transition. La rentrée, elle, se borne à reproduire exactement la première partie, avec la seule différence d'une mesure ajoutée aux piquantes imitations du second sujet. Enfin une répétition supplémentaire du thème initial, à l'unisson, sert de *coda* à ce délicieux morceau, où chacun des instruments, y compris l'alto et les cors, contribue de la façon la plus libre à l'effet d'ensemble.

A ce morceau succède un vif et gracieux menuet où les vents, très occupés, ne font guère que doubler le quatuor, et où Mozart reprend toute la prémière partie après la seconde, mais déjà en y introduisant des ornements nouveaux. Le *trio* qui suit, écrit pour le quatuor seul, a le rythme d'une *polonaise*, et, tout en réservant le chant au premier violon, laisse un rôle individuel à chacune des trois autres voix. Mais le plus curieux est que, ici, après avoir repris toute la première partie dans la seconde, Mozart imagine de lui adjoindre quatre mesures de *coda* entièrement nouvelles, où l'alto et la basse rappellent, une fois de plus, le rythme initial de la *polonaise*.

L'*andantino* en *la* est, comme nous l'avons dit, un *rondo :* mais, suivant l'habitude de Mozart dans ses *andantes* en *rondo*, — qui bientôt, chez lui, se transformeront dans le genre, tout « mozartien », de la *romance*, — le thème y a plus d'importance que les intermèdes, étant à la fois plus étendu et répété plus souvent que dans les grands *rondos* qui servent de finales. Impossible de rien imaginer de plus doux et tendre que ce thème en *la* du présent *rondo*, chanté par le premier violon sur un accompagnement que se partagent le second violon et la basse, jusqu'au moment où les hautbois et les cors viennent, à leur tour, accentuer d'une figure nouvelle d'accompagnement l'expression poétique de la suite du chant. Après quoi commence un premier intermède, en *mi*, réservé d'abord aux deux violons, et soutenu plus tard par un petit chant libre du hautbois ; et puis, de nouveau, insensiblement, le thème reparaît, et se déploie devant nous avec sa réponse. Le second intermède, également en majeur, est encore moins étendu que le premier ; les deux violons en dessinent le chant avec des mouvements contraires, lorsque, soudain, le hautbois les interrompt pour reprendre le thème du *rondo*, qui, cette fois, est varié, et suivi d'un passage nouveau en transition, aboutissant à une cadence récitative, *adagio*, du hautbois.

Puis, après un point d'orgue, Mozart reprend une fois encore le thème complet du *rondo*, mais, à présent, *allegretto* au lieu d'*andantino;* et, comme toujours, le jeune homme va être si heureux de cette idée qui lui est venue, par hasard, qu'il renouvellera la même accélération du rythme dans le premier morceau d'une « musique de table » qui sera composée par lui en août 1776, immédiatement après ce *divertimento*.

Le morceau suivant, dans celui-ci, est un menuet, mais traité en thème varié avec trois variations, c'est-à-dire, une fois de plus, un morceau d'un genre éminemment français. Et le rythme même de ce beau menuet est, lui aussi, tout français, avec un caractère de marche qui fait songer irrésistiblement à tel opéra de Rameau ou de Gluck : mais Mozart, avec son génie d'unité, imagine d'accentuer ce rythme suivant son procédé favori de 1776, en reprenant le début du menuet à la fin de ce dernier, après avoir repris d'abord le passage qui continuait ce début dans la première partie. Après quoi commencent des variations très simples, et qui, à la française, restent toujours très voisines de la ligne mélodique du thème. La première est écrite pour un quatuor où le hautbois dessine le chant, remplaçant le premier violon, tandis que l'accompagnent le second violon, l'alto, et la basse. Dans la seconde, le chant est réservé au premier violon, qui le varie en triolets, accompagné seulement du trio des cordes. Enfin la troisième et dernière variation, également écrite pour le quatuor des cordes, et la plus originale de toutes à beaucoup près, est évidemment destinée à mettre en valeur le second violon. Le premier violon expose le thème sans aucun changement, à la manière d'un *cantus firmus*, pendant que, au-dessous de lui, le second violon ne cesse point d'orner ce thème et de le varier, avec un mouvement continu d'une grâce exquise. Et il faut noter encore que Mozart, entre chacune de ces variations, exige expressément une reprise complète du thème, faisant de ces variations comme autant de *trios* d'un grand menuet de sérénade.

Quant au finale, c'est, de nouveau, un *rondo*, et où le thème aussi bien que les intermèdes sont manifestement empruntés à un recueil de rythmes français. Suivant le goût français, Mozart y reprend, dans la seconde partie, tout ce qui a précédé l'intermède mineur : mais, avec la véritable folie de musique dont il est possédé, il s'avise d'introduire encore, après cet intermède mineur, un troisième intermède, sur un rythme de chasse français ; et il reprend aussi ce nouvel intermède, à la suite du premier, avant qu'une dernière reprise du thème achève le *rondo*. Le premier intermède est, lui-même, précédé d'une sorte de variation sur le rythme du thème ; et puis, après avoir été chanté (en *la*) par le premier violon, il est répété au hautbois, doublé du second violon, tandis que le premier violon reprend l'accompagnement confié d'abord au second. L'intermède mineur (en *ré*), lui, est presque entièrement chanté par le hautbois, dont la partie est d'ailleurs, dans tout le morceau, au moins égale en importance à celle du premier violon.

262. — *Salzbourg, fin de juillet* 1776 (*avant le* 30).

Marcia alla francese, en ré, pour deux violons, alto, un hautbois,

deux cors et basse, destinée à précéder et à suivre le *Divertimento* nº 261.

K. 251.
Ms. à Berlin.

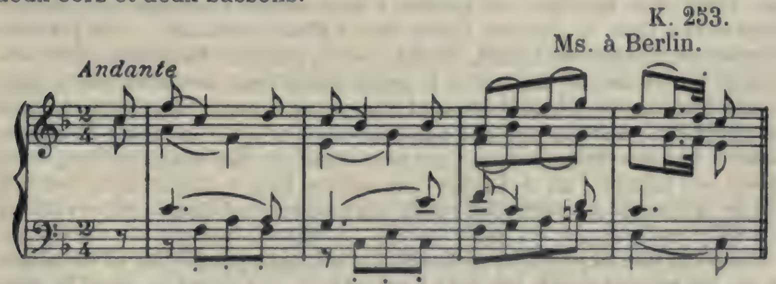
Marcia alla francese

Comme nous l'avons dit déjà, c'est Mozart lui-même qui a intitulé *alla francese* cette marche, écrite pour accompagner le *divertissement* qu'il destinait à célébrer l'anniversaire de sa sœur ; et il n'est pas impossible qu'il ait voulu signifier par ces mots la coupe de sa marche, qui, au contraire de ses marches habituelles, ne comporte qu'un seul sujet avant le *développement* ou *trio* intermédiaire. Mais bien plus probable encore est l'hypothèse qu'il aura simplement, pour sa marche comme pour tous les morceaux du *divertissement*, emprunté le rythme principal à un recueil d'airs français. En tout cas, le caractère français de ce rythme, très marqué, et moins chantant que la plupart des thèmes de marche antérieurs, ne saurait être mis en doute. L'unique sujet est d'ailleurs, dans la première partie, exposé deux fois, avec des réponses très différentes ; et c'est seulement la seconde exposition qui, à la façon des seconds sujets des marches précédentes, se trouve reprise après la partie intermédiaire. Celle-ci, également toute rythmique, aboutit bientôt à une transition où commence déjà à reparaître le rythme du sujet initial. Tous les instruments sont très occupés, mais sans avoir l'occasion de se détacher de l'ensemble harmonique. Les deux violons marchent presque toujours à l'octave ou à la tierce, doublés ou accompagnés par le hautbois, pendant que la basse et les cors s'emploient vigoureusement à marquer la mesure.

263. — *Salzbourg, août* 1776.

Divertimento à six (**musique de table**) **en fa**, pour deux hautbois, deux cors et deux bassons.

K. 253.
Ms. à Berlin.



Tema con variazioni : andante. — Menuetto et trio (en si bémol). — Allegro assai.

L'autographe de cette « musique de table », la quatrième de la série, porte l'inscription : *Divertimento IV del Sgr. Caval. A. W. Mozart nel Agosto 1776*. Mozart, après avoir employé précédemment les trois tons de *fa*, *si bémol*, et *mi bémol* commence ici une nouvelle série dans les mêmes tons, dont les deux numéros suivants ne seront d'ailleurs composés qu'en 1777. Au point de vue de sa coupe extérieure, cette « musique de table » nous montre la même liberté que la précédente : mais elle ne contient plus que trois morceaux, sans doute en raison de la longueur du premier. Et quant à son style et à l'esprit qui l'anime, nous avons dit déjà qu'une différence assez marquée la sépare du n° 257 pour nous faire supposer un intervalle de plusieurs mois entre les dates de leur composition. Les idées, ici, ont ce mélange délicieux de simplicité et de beauté poétique que nous a offert, par exemple, l'*andante* du concerto de la sérénade de Haffner ou celui du *divertissement* écrit pour la sœur ; et si les divers instruments n'ont pas encore des rôles bien actifs, du moins leur travail est-il sensiblement plus important que dans le n° 257, où un seul basson aurait suffi pour accompagner le chant du premier hautbois.

Le premier morceau est un *andante* varié dont la forme rappelle beaucoup celle du menuet varié du *divertissement* n° 261. De part et d'autre, le thème transparaît toujours assez nettement sous les variations, toutes en majeur, et se bornant surtout à un gracieux effort d'ornementation : de part et d'autre, aussi, Mozart fait consister sa dernière variation en une reprise textuelle du thème, mais avec un mouvement plus rapide. La seule différence est que, ici, nous découvrons plus manifestement l'intention de mettre en valeur, tour à tour, chacun des six instruments.

Le thème est un petit chant rythmé, d'une douceur exquise, avec un second couplet terminé par une reprise variée de la dernière moitié du couplet précédent. Ce chant est confié surtout au premier hautbois, et tous les autres instruments prennent une part différente à l'accompagner. Dans la première variation, le rôle concertant du premier hautbois est encore plus accentué ; dans la seconde, le premier hautbois dessine le chant, presque d'après la ligne mélodique du thème, mais le rôle principal appartient ici à une charmante figure d'accompagnement en triolets, que le second hautbois et les deux bassons se partagent, d'un bout à l'autre de la variation, avec une liberté pleine d'imprévu. Dans la variation suivante, — où le rythme du thème est un peu plus modifié, et revêtu d'une allure coulante que Mozart reprendra dans le dernier finale de sa *Flûte enchantée*, — le premier basson se charge du chant, doublé par le premier hautbois, et accompagné par le second basson et le second hautbois. Les cors, dans cette variation, se taisent, mais ce sont eux qui dominent, au contraire, dans la suivante, où ils ne cessent point de chanter avec les deux hautbois, tandis que les deux bassons, en une sorte de dialogue continu, semblent se rejeter l'un à l'autre une même figure d'accompagnement. Enfin la cinquième variation reçoit un mouvement *adagio*, et le rythme de 2/4 y est changé en celui de 3/4. Le chant, très proche du thème, mais avec une expression nouvelle de noblesse généreuse et de solennité, est exposé par le premier hautbois en collaboration avec le pre-

mier basson, qui dessine au-dessous de lui une espèce de contre-chant en mouvement contraire. Après quoi le manuscrit porte, comme nous l'avons dit, l'indication : *Var. VI, Il tema, ma allegretto.*

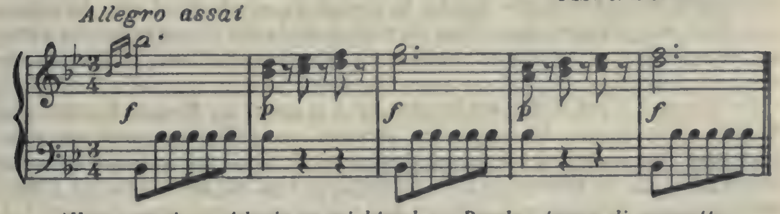
Le menuet qui suit est d'un caractère tout rythmique, avec un accompagnement presque toujours confié au second basson. Mozart y reprend toute la première partie après la seconde ; et de même il fait aussi dans le *trio* en *si bémol*, dont l'allure dansante et légère s'oppose à la gravité mesurée du menuet précédent. Ce charmant *trio* est déjà le prototype de ces valses que seront souvent, dans la suite, les trios de Mozart. Au contraire du menuet, le premier hautbois y est seul à dessiner le chant, tandis que les cinq autres instruments l'accompagnent.

Quant au finale, c'est un de ces petits « morceaux de sonate » que Mozart employait volontiers pour terminer ses « musiques de table », et que l'on serait tenté de prendre pour des *rondos* interrompus en chemin. Un seul sujet, exposé à l'unisson et répété deux fois ; puis, après les deux barres, un autre sujet tout nouveau, en *développement*, suivi d'une transition où recommence à se pressentir le rythme du premier sujet ; et celui-ci revient, sans aucun changement, pour aboutir à de nouvelles barres de reprise après lesquelles s'ouvre une longue *coda* sur le rythme du premier sujet, — moins longue ici que dans le n° 257, mais non moins amusante et rapidement emportée, avec une alternance multipliée de *forte* et de *piano*.

264. — *Salzbourg, août* 1776.

Divertimento à trois en si bémol, pour piano, violon et violoncelle.

K. 254.
Ms. à Berlin.



Allegro assai. — Adagio en mi bémol. — Rondo : tempo di menuetto.

L'autographe de ce trio porte l'inscription : *Divertimento a 3 per cembalo, violino e violoncello, del Caval. A. W. Mozart, nel Agosto 1776 in Salisburgo ;* et c'est encore sous le titre de *Divertimento pour le clavecin ou forte-piano avec accompagnement de violon et de violoncelle* que Mozart, en 1778, a publié à Paris la première édition de cet ouvrage[1]. Un tel

1. Le titre véritable de cette publication *parisienne* est assez original pour mériter d'être transcrit en entier : *Divertimento pour le Clavecin ou forte-piano a Compagnemment Violino è Violoncello*, par Wolfgang Amadè Mozart, *mises au jour par Mme Heina; gravés par Mlle Fleury*, à Paris.

titre semble prouver que le jeune homme, en composant son trio, ne s'est point souvenu expressément des admirables trios de Schobert, intitulés *Sonates en trio*, mais plutôt s'est inspiré de compositions de maîtres allemands qui, eux, depuis Wagenseil jusqu'à Joseph Haydn, avaient coutume de donner à leurs trios ce nom de *divertimenti*. En réalité, cependant, c'est bien au genre classique du *trio de piano* que s'essayait ici le jeune homme, genre connu de Mozart avant même ses premiers séjours à Paris et à Londres, où nous savons qu'il avait joué des trios de Schobert et de Chrétien Bach : car Léopold Mozart lui-même avait écrit déjà quelques trios pour violon, violoncelle et clavecin obligé, dont l'un, en *la*, semble pourtant dater d'une époque postérieure. Joseph Haydn, à la date où nous sommes arrivés, n'avait encore composé que très peu d'ouvrages dans ce genre. Vers 1766, l'éditeur Hummel, d'Amsterdam, avait publié de lui *Six sonates pour le clavecin, avec accompagnement d'un violon et violoncelle :* mais les parties de ces deux derniers instruments y étaient encore toutes facultatives, et si peu importantes que plusieurs de ces sonates avaient pu paraître, plus tard, simplement avec la partie du clavecin. De ces *Six trios* de 1766, le seul qui eût une importance réelle allait être réédité par le vieux maître en 1785, avec une série de cinq autres, dont deux, en *fa* et en *sol*, étaient également, d'après lui, des œuvres déjà anciennes, tandis qu'un troisième, en *ut*, avait pour auteur véritable son frère Michel Haydn. Mais de ces deux sonates anciennes publiées en 1785, l'une, en *sol*, devait être sûrement postérieure à 1776, tandis que l'autre, en *fa*, ressemblait si étrangement au trio de Michel Haydn par son esprit et son style, — au moins dans le premier morceau, — que nous serions tentés d'y voir aussi une œuvre du frère cadet, revue et complétée par l'aîné quelque temps après sa production. Quant au trio en *ut* de Michel Haydn, celui-là doit très probablement avoir été écrit vers 1775 ; et nous avons dit déjà que Mozart lui aura sans doute emprunté, en cette même année, la coupe du *rondo* final, où, de même que dans ses propres concertos de violon de la fin de cette année 1775, les intermèdes se trouvent revêtus de mouvements tout différents de celui du thème.

En résumé, c'est donc seulement ce *trio en ut* de Michel Haydn que Mozart a eu chance de connaître, lorsque, en 1776, il a écrit son premier *trio :* ou plutôt il connaissait sûrement aussi les anciens *trios* de Joseph Haydn, et notamment le pathétique *trio en sol mineur* de 1766 : mais ceux-ci, comme nous l'avons dit, n'étaient encore que des sonates de clavecin avec un accompagnement facultatif du violon et du violoncelle, tandis que le trio de Michel Haydn et celui de Mozart commençaient déjà à être de vrais ensembles, où le rôle du violon égalait celui du piano et était indispensable pour l'effet total.

C'est que, entre la date des premiers trios de Joseph Haydn et la période que nous étudions, un maître de génie, ainsi que nous l'avons dit déjà plusieurs fois, avait fait une révolution dans le style de la musique de chambre avec piano. Les *Sonates en trio* de Schobert, publiées en 1764 et 1767, avaient substitué à l'ancienne conception du violon *ad libitum* une conception nouvelle, où le piano et le violon apparaissaient comme deux éléments rivaux d'un même tout symphonique,

et où il n'y avait pas jusqu'au violoncelle qui n'intervînt avec un rôle et une physionomie propres, par où Schobert se montrait d'avance plus audacieux et plus « moderne » que ne devaient l'être longtemps ses imitateurs. Mais pour ce qui est du rôle du violon, la réforme introduite par lui n'avait pas tardé à se répandre dans toute l'Europe, amenant Chrétien Bach aussi bien que les deux Haydn à partager désormais le chant entre le clavecin et le violon. Pourtant, l'imitation de Schobert, même sur ce point, n'avait pas été sans comporter des différences sensibles ; et c'est ainsi que, dans le trio de Michel Haydn comme dans le trio contemporain de Joseph Haydn en *fa*, le rôle du violon n'était pas entendu de la même façon qu'il l'était chez Schobert. Ce dernier, sauf dans certains menuets où il laissait tout le chant au violon, établissait entre le violon et le clavecin une collaboration continue, soit que l'un des deux instruments répondît à l'autre en imitation, ou bien que la ligne mélodique d'une phrase, commencée par l'un d'eux, fût continuée et terminée par l'autre. Procédé que Schobert, naturellement, n'avait pu encore qu'ébaucher, mais qui n'en constituait pas moins, au fond, une innovation plus riche et plus durable que celle qu'avaient imaginée Joseph et Michel Haydn. Chez ceux-ci, en effet, la collaboration du piano et du violon consistait, presque toujours, en une alternance régulière pareille à celle que nous avons signalée dans les premières sonates à quatre mains de Mozart et de Chrétien Bach : à tour de rôle, les divers sujets étaient exposés par le piano et répétés ensuite par le violon, ou inversement ; et c'est encore tout à fait de cette façon qu'ils procèdent, dans le premier trio de Mozart. Comme nous le verrons, l'*allegro* initial de ce *trio* atteste même, à ce point de vue, une sorte de timidité qui empêche le jeune homme d'accentuer librement le rôle du violon : mais ensuite, dans l'*adagio* et le finale, les deux instruments se livrent à un échange à peu près continu, à la façon du trio de Michel Haydn. Quant au violoncelle, force nous est de reconnaître que Mozart, en ce qui concerne cet élément de son trio, aurait gagné à se souvenir de l'exemple de son ancien maître Schobert, au lieu de suivre entièrement, comme il l'a fait, celui de Michel et de Joseph Haydn. Sauf un court passage du finale, où il est seul à faire l'accompagnement, le violoncelle, dans les trois morceaux, se borne à suivre timidement la basse du piano. On se demande même, en lisant les partitions des premiers trios de ces maîtres allemands, à la fois comment l'idée ne leur est pas venue, à eux-mêmes, d'attribuer au violoncelle un rôle plus libre, et comment les violoncellistes de leur temps ont pu se résigner à ne pas exiger des musiciens un travail qui justifiât du moins quelque peu leur présence dans le trio.

Enfin, pour achever notre analyse de l'instrumentation du trio de Mozart, comme de ceux des deux Haydn, nous ajouterons que, avec les séparations rigoureuses que les hommes d'alors avaient coutume d'établir entre les divers genres, le genre du trio se rattachait pour eux entièrement à celui de la sonate, et que le piano aussi bien que le violon n'y avait à aucun degré le caractère « concertant ». Nous ignorons à quel objet était d'abord destiné le trio n° 264 : son titre de *divertimento* et l'emploi des mots *Signor Cavaliere* dans la signature de l'auteur nous porteraient à supposer qu'il s'agit encore là d'une œuvre écrite

pour les séances musicales de la Cour salzbourgeoise : mais, en tout cas, et l'œuvre fût elle-même composée pour des exécutants aussi habiles que Mozart et sa sœur, ou que les dédicataires des précédents concertos de piano, c'est pour se conformer aux règles du genre et à l'exemple de tous ses devanciers que le jeune homme a traité les deux parties du piano et du violon exactement comme s'il s'agissait d'une sonate, avec une absence totale de ces traits et cadences, ou autres ornements de virtuosité, qu'il se croyait tenu d'introduire dans ses concertos. Les deux parties exigent, comme toujours chez Mozart, une justesse et un goût extrêmes : mais, d'ailleurs, ni l'une ni l'autre ne dépassent en difficulté ce que nous ont fait voir les précédentes sonates pour piano et violon.

Que si, maintenant, nous considérons la valeur musicale du *trio*, il nous sera impossible de ne pas sentir, une fois de plus, combien Mozart, à cette époque de sa vie, était peu fait pour les compositions du genre sérieux. En regard des sonates pour piano et violon que le jeune homme produira à Mannheim et à Paris, en 1778, son trio de 1776 nous paraît étrangement vide et banal. Ou plutôt tel il nous paraît seulement dans le premier morceau et dans le finale : car l'*adagio*, une fois de plus, s'élève infiniment au-dessus des deux mouvements vifs, et nous offre un nouveau reflet de la tendre et charmante inspiration poétique qui s'est révélée à nous dans presque tous les *andantes* des concertos et *divertissements* de la même année. Mais il n'en reste pas moins certain que c'est dans ces genres « galants » qu'il convient de chercher l'âme et le cœur du jeune homme durant cette période de sa vingtième année. Ici, dans son *trio*, les idées n'ont ni l'allure franche et abandonnée qu'elles avaient dans maintes œuvres des mois passés, ni l'ampleur de contours ou d'expression que requerrait une œuvre, durable de musique de chambre ; et le langage employé à la traduction de ces idées ne s'élève guère, non plus, au-dessus d'une médiocrité agréable et facile. Les *développements*, au lieu d'élaborer les sujets précédents, se contentent de les varier avec quelques modulations nouvelles ; et c'est à peine si, de temps à autre, Mozart profite de la collaboration du piano et du violon pour se risquer à de passagères imitations en dialogue ou en écho. Sans compter, sous cette forme infiniment simplifiée, une impression très particulière, — et très exceptionnelle chez Mozart, — de négligence et de manque d'entrain, comme si le jeune homme n'avait pas apporté à son œuvre le même enivrement juvénile que nous attestait encore, par exemple, le *divertissement* écrit pour sa sœur quelques semaines auparavant.

Le premier morceau est fait régulièrement de deux sujets, suivis d'une longue ritournelle mélodique, avec une troisième petite figure en *coda*, et, suivant le procédé habituel de Mozart à cette date, un enchaînement de la première partie du morceau avec la seconde. Détail curieux : Michel Haydn, dans son trio en *ut* et son frère Joseph dans le susdit trio en *fa*, — à moins que le premier morceau de ce trio fût également l'œuvre de Michel, ainsi que nous serions très portés à le croire, — ont adopté, pour leur premier morceau, une coupe de rapsodie, avec quatre ou cinq sujets juxtaposés, une coupe de *rondo* d'où

seraient exclues les reprises du thème ; et nous avons vu déjà que Mozart, dans plusieurs de ses *divertissements*, — et surtout dans son *sextuor* pour la comtesse Lodron de juin 1776, — avait emprunté à son confrère et maître salzbourgeois cette conception d'un morceau à sujets multiples : mais cette fois, dans son trio, il a évidemment voulu maintenir à son œuvre un caractère et une portée plus hauts, en restant fidèle à la coupe classique du morceau de sonate, qui naturellement permettait une extension plus grande des deux sujets traditionnels. Par malheur, la manière dont il a étendu ses sujets a consisté principalement à les répéter, suivant l'ancien procédé italien, ou encore à leur adjoindre de longues ritournelles sans la moindre signification expressive. C'est ainsi que, tout de suite dans le premier morceau, le premier sujet est exposé deux fois, et non pas même de manière à être présenté tour à tour par le piano et le violon, car nous avons dit déjà que celui-ci, dans tout ce premier morceau, se borne presque entièrement à doubler ou à accompagner son partenaire. A ces deux expositions du premier sujet succède une première ritournelle où la main droite du pianiste et le violoniste échangent rapidement quelques imitations, tout ornementales. Puis, après un silence, le piano expose le second sujet, aussitôt suivi, comme nous l'avons dit, d'une longue ritournelle où le violon dessine une petite figure mélodique sur un passage modulé de la main droite du piano. Quant au *développement*, Mozart y reprend le premier sujet en « fausse rentrée » pour procéder aussitôt à une série de modulations mineures sur le rythme initial de ce sujet, avec des réponses continuelles du violon à la main droite du pianiste. Ce *développement* aboutit à un nouveau silence, et Mozart, ensuite, suivant une autre de ses habitudes en 1776, s'occupe assez longuement à préparer sa rentrée, au moyen d'une sorte de prélude ou de transition annonçant déjà le rythme du sujet qu'il va ramener devant nous. Encore convient-il d'ajouter que ce passage, très original et charmant dans maintes œuvres précédentes, se trouve être ici d'une insignifiance extrême, sans autre intérêt que de confier tout à coup au violoncelle une modulation imprévue, un *sol bémol* que ne fait point la basse du piano, et qui est à peu près la seule note libre que contienne toute sa partie. La rentrée, elle, reproduit presque intégralement la première partie : tout au plus y trouve-t-on un renversement d'une petite figure arpégée. Enfin Mozart, à son habitude, tient à terminer le morceau par une *coda*, après la reprise de la seconde partie : mais sans doute son morceau ne l'aura pas intéressé suffisamment pour qu'il se mît en frais d'inventer une *coda* originale, extraite des éléments mélodiques du morceau, car il se borne à compléter celui-ci par six mesures d'une cadence toute rythmique, entièrement dépourvue du moindre caractère individuel.

L'*adagio*, comme nous l'avons dit, s'élève incomparablement au-dessus des deux autres morceaux : mais il le fait beaucoup plus par son émotion poétique, et l'intraduisible douceur sensuelle de sa mélodie, que par l'originalité ou la hardiesse de sa forme. Celle-ci n'a pas même l'admirable unité mélodique de plusieurs des mouvements lents des mois précédents : régulièrement, elle nous offre deux petits sujets très distincts, et suivis encore d'une troisième idée en conclusion. Tout cela

est court, et un peu tassé : mais un charme mystérieux s'en dégage qui nous empêche de sentir cette brièveté des sujets, ainsi que l'extrême simplicité de leur mise en œuvre. Le premier sujet, notamment, est un chant d'une suavité merveilleuse, exposé d'abord par le violon, tandis qu'au-dessous de lui le piano déroule un accompagnement continu en triples croches dont l'allure caressante, les rythmes insinuants, les modulations chromatiques, semblent envelopper ce chant d'une atmosphère toute imprégnée de sensualité amoureuse. Puis le même chant est repris au piano, et c'est le violon qui enlace autour de lui cette même figure d'accompagnement. Le second sujet, séparé du premier, évoque l'idée d'une plainte, avec l'échange de son rythme de cinq notes entre les deux mains : le violon n'y intervient que d'une façon tout accessoire, malgré un double exposé de ce thème : mais il reprend bientôt la première place dans la figure mélodique qui sert de ritournelle à la première partie, et aboutit à une petite cadence terminant complètement cette partie, au lieu de l'enchaînement que nous avait fait voir, en cet endroit, le premier morceau. Le *développement* de l'*adagio*, assez étendu, est un des plus beaux que Mozart ait encore composés jusqu'ici. Les deux sujets précédents nous y sont rappelés, tous deux tranformés et revêtus d'une signification nouvelle. C'est d'abord, après les barres de reprise, le rythme du second sujet repris en mineur, sous des figures mélodiques nouvelles de violon ; et puis, tandis que le piano reprend le rythme sensuel de l'accompagnement du premier sujet, voici que, sur lui, le violon nous fait entendre un chant nouveau, qui est comme une condensation expressive de la tendresse passionnée du sujet primitif! Une gracieuse transition, ensuite, prépare la rentrée, un peu abrégée au début, et, suivant l'usage de Mozart en 1776, variée par interversion du rôle tenu, précédemment, par les deux voix principales.

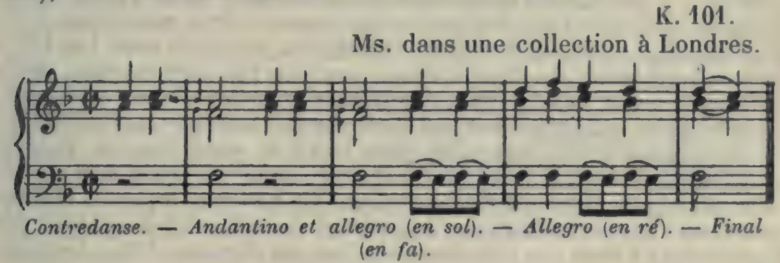
Quant au *rondo* final, nous pourrions nous borner à en dire que Mozart lui a donné la coupe française du *rondeau*, avec reprise complète de la première partie après l'intermède mineur, et que, dans son instrumentation comme dans celle de l'*adagio*, le piano et le violon ne s'arrêtent pour ainsi dire pas d'alterner leurs rôles. Le thème est un rythme de menuet exposé d'abord au violon, sur un accompagnement continu du piano, où des harmonies d'une liberté imprévue viennent encore accentuer l'allure moqueuse et spirituelle du rythme. A cette première idée succède une longue réponse suivie d'une nouvelle reprise du thème ; et en réalité, suivant l'habitude de Mozart à la date où nous sommes, c'est cet ensemble des deux reprises du thème rejointes par la réponse qui va former, proprement, le thème véritable du rondo, au lieu des petits sujets très rapides qui, naguère, reliaient entre eux les divers intermèdes des *rondos* italiens du jeune maître. Les intermèdes, ici, n'ont rien de particulièrement intéressant pour nous, si ce n'est, peut-être, l'emploi d'une certaine figure, extraite du thème, qui sert à les rattacher à ce thème ou les uns aux autres. Le premier, en *sol mineur*, est exposé tour à tour par le violon 'et le piano, comme aussi le second en *fa* ; puis une transition prépare la rentrée du thème, mais aboutit tout d'un coup à trois arrêts successifs, sur des points d'orgue; après quoi le thème complet reparaît, chanté maintenant par

le piano, au lieu du violon. L'intermède central, équivalant au *minore*, est en *mi bémol*, et offre la particularité d'être traité en variations, avec une variation dernière où le violon et la main gauche du piano se rejettent une légère figure de doubles croches en imitation sous un trille continu de la main droite, et tandis que le violoncelle est seul chargé de l'accompagnement. Toute la dernière partie du *rondo*, ensuite, ne fait que reproduire la première, avec de légers changements dans l'ordre ou l'instrumentation des divers intermèdes, pour aboutir enfin à une nouvelle et dernière reprise complète du thème.

265. — *Salzbourg, printemps ou été de* 1776.

Sérénade en fa, pour deux violons, deux hautbois (ou flûte et basson), deux cors et basse.

K. 101.
Ms. dans une collection à Londres.



Contredanse. — Andantino et allegro (en sol). — Allegro (en ré). — Final (en fa).

Il s'agit ici d'un ouvrage en tête duquel Mozart non seulement n'a mis aucune indication de date, mais, non plus, aucun titre : car le mot de *Contredanse*, écrit par lui au début de la partition, ne s'applique, évidemment, qu'au premier des quatre petits morceaux. Et quant à la date, Jahn et Kœchel avaient cru pouvoir classer ce petit ouvrage en 1770 : mais André, et après lui Nottebohm, ont déjà rectifié cette erreur évidente en faisant observer que le nº 265 était écrit sur le même papier et se trouvait relié dans un même cahier qu'une série de marches et autres compositions des années 1775-1776. A quoi nous pouvons ajouter que, d'ailleurs, l'extrême simplicité de ces quatre morceaux ne les empêche pas d'être conçus et mis au point avec une aisance singulière, attestant une date bien postérieure à 1770, tandis que, d'autre part, le style et l'inspiration de quelques-uns des morceaux, tels que le prélude *andantino* du nº 2 et le nº 4 tout entier, rattachent indubitablement l'œuvre aux *musiques de table* et autres compositions analogues du milieu de 1776.

Resterait à connaître la destination de l'ouvrage ; et, tout d'abord, on serait tenté d'y voir une simple série de danses, malgré l'allure assez peu dansante de certains passages : mais cette hypothèse se trouve définitivement renversée par une inscription de la main de Léopold Mozart, qui, en tête du manuscrit, a mis le mot : *Ständchen*, c'est-à-dire « sérénade » au sens propre de ce terme, œuvre destinée à être jouée en plein air, devant le balcon d'une dame, ou plutôt encore à la terrasse d'un café, suivant la manière que nous a décrite Burney. Et, en effet,

il n'est point douteux que Mozart, en 1776, a écrit cette suite de quatre petits morceaux à l'intention de l'une de ces troupes de musiciens ambulants dont nous savons également que le répertoire consistait surtout en des rythmes de danses. Cela nous est prouvé par l'allure populaire des thèmes aussi bien que par l'extrême facilité de leur exécution : mais le jeune homme, à ce moment de sa vie, se trouvait être particulièrement apte à s'occuper d'ouvrages de cette espèce, et le fait est, comme nous l'avons dit déjà, que la vive, légère, et exquise manière de ses *musiques de table* de 1776 se montre à nous, une fois de plus, dans des morceaux tels que la *gavotte* finale de ce n° 265.

Les morceaux, donc, ont tous des rythmes de danses, avec une coupe à peu près uniforme : une danse proprement dite, généralement en deux parties, puis une sorte de *trio*, plus court et d'un caractère plus chantant ; et enfin, — bien que la chose ne soit pas indiquée dans la partition, — une reprise complète de la danse qui précédait ce *trio*. Sans compter que, dans trois des quatre morceaux, ce trio est encore suivi d'un passage nouveau, évidemment destiné à servir de *coda*. Les idées sont volontiers un peu trop simples, pour ne pas dire banales, mais avec, sans cesse, des épisodes où se révèle le génie poétique de Mozart. Dans le style, naturellement, une homophonie constante, mais, là aussi, un accompagnement beaucoup plus riche et varié que ne l'aurait exigé une intention de morceaux à danser. Enfin il va sans dire que le rôle principal, dans l'instrumentation, est presque toujours réservé aux deux violons et à la basse, doublés ou discrètement colorés par les instruments à vent : ce qui n'empêche pas ces derniers d'être toujours employés avec une intelligence remarquable de leurs ressources symphoniques.

Le premier morceau est, comme nous l'apprend Mozart lui-même, une « contredanse », chantée le plus souvent en tierces par les deux violons ; un trio s'y joint, confié surtout aux deux violons, dont le second accompagne le chant du premier; et le morceau se termine (après la reprise de la « contredanse ») par une charmante *coda* où Mozart s'amuse à rappeler, en le variant, le rythme initial du morceau.

Le n° 2, où une flûte et un basson remplacent les deux hautbois, n'a point de *coda*, mais se trouve précédé d'un délicieux petit prélude *andantino*, chanté par le basson et le premier violon sur un accompagnement continu du second violon *pizzicato*. Quant au morceau lui-même, c'est encore une sorte de contredanse, suivie d'un trio assez insignifiant.

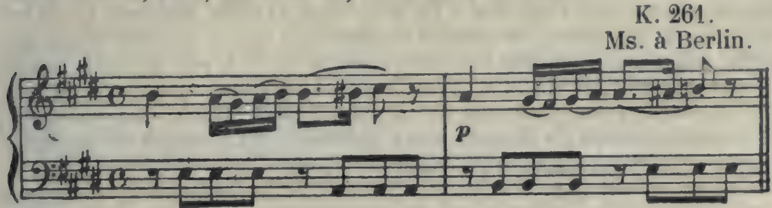
Dans le n° 3, d'allure plus chantante, et où les vents ont déjà un rôle plus libre, la danse proprement dite s'enchaîne avec le *trio*, ou passage intermédiaire, et, de nouveau, le morceau s'achève par une *coda* rappelant, avec d'ingénieuses variations, le rythme du premier sujet.

Le quatrième et dernier morceau est une *gavotte*, d'une élégance et d'une limpidité admirables, suivie d'un joli trio où le chant, par exception, appartient aux deux hautbois. Une longue *coda* sert à clore ce morceau et la sérénade entière, toujours consacrée à une reprise variée, et comme concentrée, du rythme par lequel débutait le morceau.

266. — *Salzbourg, été de* 1776.

Adagio de concerto en mi, pour violon avec accompagnement de deux violons, alto, deux flûtes, deux cors et basse.

K. 261.
Ms. à Berlin.



L'autographe de cet *adagio* porte simplement l'inscription : *Adagio di A. W. Mozart, 1776*; mais le style et l'expression du morceau nous permettent d'affirmer qu il a dû être composé dans le plein épanouissement de la manière poétique de Mozart, c'est-à-dire plutôt vers le milieu qu'au début de 1776. Et quant à la destination du morceau, elle nous est révélée par une lettre de Léopold Mozart, qui, en octobre 1777, rappelle à son fils « un *adagio* et un *rondeaux* écrits pour Brunetti ». Ce Brunetti était le violoniste de la Cour de Salzbourg; et, jugeant trop difficiles pour lui certains morceaux des concertos de Mozart, il avait prié le jeune homme de les lui remplacer par d'autres, plus faciles. C'est ainsi que le présent *adagio* avait pour objet de se substituer au grand et magnifique *adagio* du concerto en *la* de décembre 1775 (n° 239) ; et, en effet, il suffit de jeter les yeux sur la ligne mélodique du morceau pour reconnaître une intention expressive toute pareille à celle que nous avons signalée dans le grand *adagio* susdit. Mais nous sentons que, maintenant, le travail de simplification du jeune maître s'est étendu aussi bien au sentiment qu'à la forme du morceau, et cela non point pour répondre au désir de Brunetti, mais par un effet du changement qui s'était produit dans le style et dans le cœur même de Mozart. Tel qu'il est, et peut-être précisément en raison de cette simplicité, le nouvel *adagio* est assurément une des œuvres les plus caractéristiques du génie de Mozart durant cette merveilleuse période de sa vingtième année. Non seulement les chants nous offrent une pureté, une douceur tendre, une sensuelle et naïve beauté sans pareilles, incomparablement rehaussés et mis en valeur par l'accompagnement, à la fois très discret et très modulé, de l'orchestre : nous découvrons en outre, entre ces petits chants ou plutôt entre ces phrases d'un même chant unique, une étroite et profonde parenté qui nous les fait apparaître comme découlant forcément les uns des autres, avec ce caractère de nécessité que nulle œuvre musicale ne nous fait voir entre ses parties d'une façon aussi absolue et mystérieuse que celle de Mozart.

Le morceau débute par quatre mesures de prélude, où l'orchestre dessine une première ébauche du chant que va nous faire entendre le violon. Puis celui-ci reprend ce même chant, le varie et l'étend, y ajoute une sorte de réponse nouvelle qui équivaut à ce que nous avons appelé le sujet libre du soliste. Après quoi Mozart imagine de préparer, une fois encore, à l'orchestre, la suite du chant du violon. Au lieu de

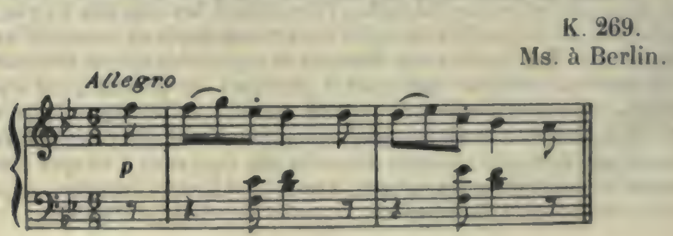
nous exposer ses deux sujets dans le prélude, c'est maintenant que, après l'achèvement du premier sujet au violon, le *tutti* dessine une autre figure, d'ailleurs toute semblable à la première par son expression, et qui, elle, ne va plus être reprise, mais seulement continuée par le soliste, pour aboutir à la première grande cadence traditionnelle. Aussitôt après, l'orchestre entame une figure de transition nouvelle, mais toute remplie d'éléments empruntés à son prélude initial, et s'enchaînant, comme lui, avec le chant du violon. Ce chant, qui fait ici fonction de *développement*, et est même plus étendu que l'ordinaire des *développements* de Mozart, nous présente, en quelque sorte, l'exaltation et la concentration pathétiques du sentiment exprimé dans les mélodies précédentes. Toujours maintenu dans des tonalités mineures, sans ombre d'ornements superflus, il est accompagné par l'orchestre en une série incessante de modulations qui, peu à peu, se trouvent encore rendues plus poignantes par l'allure syncopée que revêt le rythme des violons et des flûtes. Et ce n'est pas tout : lorsque Mozart ensuite, dans la rentrée, ramène devant nous la première partie, il ne s'arrête point de la varier librement, abrégeant certains passages mélodiques pour en allonger d'autres, avec un souci manifeste d'insister sur la signification pathétique de l'émotion à la fois ardente et inquiète dont il est animé. Ainsi cette reprise se poursuit, jusqu'au retour de la cadence qui terminait la première partie ; et, de nouveau, l'orchestre continue encore à chanter, lorsque le soliste s'est tu, nous préparant cette fois à la cadence facultative du virtuose. Et enfin, en manière de *coda*, ce sont encore les premières mesures du prélude qui s'exhalent doucement de l'orchestre, autre témoignage de cet intense besoin d'unité artistique qui, en 1776, portait le jeune homme à vouloir encadrer ses morceaux entre deux expositions pareilles d'une même figure mélodique.

Au point de vue de l'orchestration des *tutti*, nous nous bornerons à noter que, très simple et discrète comme l'invention même du morceau, elle n'en atteste pas moins une sûreté et une homogénéité supérieures à ce que nous ont montré les concertos de 1775. L'alto, notamment, recommence à se détacher tout à fait de la basse ; et si les flûtes n'ont pas ici de *soli* caractéristiques, du moins donnent-elles à l'ensemble harmonique une couleur qui suffit à légitimer leur présence dans l'orchestre.

267. — *Salzbourg, été de* 1776.

Rondeaux de concerto en si bémol, pour violon avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 269.
Ms. à Berlin.



Ce *rondo* ne porte point de date, sur l'autographe : nous savons seulement, par une lettre de Léopold Mozart, écrite le 25 septembre 1777, qu'il s'agit là de « rondeaux faits pour Brunetti », tout de même que l'*adagio* n° 266 ; et bien que l'orthographe française du mot *rondeaux*, tel qu'il figure en effet sur le manuscrit, puisse d'abord nous faire penser à l'année 1775, le style du morceau nous prouve indubitablement que celui-ci a dû être composé dans l'été de 1776, en même temps que les *rondos* du *divertissement* pour la sœur n° 261 et du trio avec piano n° 264. Quant à la destination du *rondo*, sur ce point encore aucun doute n'est possible : Mozart l'a écrit pour remplacer le finale de son premier concerto de violon n° 222, et cela non point, comme l'*adagio* n° 266, parce que le violoniste Brunetti trouvait le morceau primitif trop long ou trop difficile, mais parce que ce finale du concerto en *si bémol*, seul de toute la série, n'avait point la coupe du *rondo*, désormais considérée comme indispensable pour tous les finales de concertos. Aussi bien Mozart allait-il, plus tard, substituer pareillement un *rondo* à l'un des plus magnifiques de tous ses finales de concertos celui de son premier concerto de clavecin en *ré*, n° 192.

Comme nous l'avons dit, ce délicieux *rondo* en *si bémol* nous offre toutes les particularités du style de Mozart au plus beau moment de sa grande période « galante » de 1776. Au lieu de la forme disparate et rapsodique des *rondos* de 1775, il est écrit avec une préoccupation manifeste d'unité intime, et le jeune homme, afin de rendre plus profonde cette impression d'unité, a imaginé ici, comme dans plusieurs autres *rondos* de la même période, un procédé à la fois très simple et très ingénieux, consistant à relier entre elles toutes les parties du morceau au moyen de retours incessants d'une même petite figure mélodique, — cette fois, d'une ritournelle achevant l'exposé du thème. Cette ritournelle reparaît après le premier intermède, préparant la rentrée complète du thème; elle reparaît en mineur après le grand intermède central, et c'est elle encore qui, après le troisième intermède, sert à amener un curieux passage modulé précédant la dernière reprise du thème du violon solo.

Le thème, exposé d'abord par le soliste, suivant l'habitude constante de Mozart pour les finales, est suivi d'une ritournelle d'orchestre dont le rythme vif et passionné rappelle beaucoup certains passages du premier petit chœur de *Don Juan*. Le premier intermède, en *si bémol*, n'est tout entier qu'un chant de violon, discrètement accompagné par l'orchestre ; le second, entamé par le soliste sans accompagnement, débute en *mi bémol*, mais module bientôt en mineur, pour aboutir, comme nous l'avons dit, à une reprise en mineur de la gracieuse figure finale du thème ; et à ce grand intermède central, Mozart, suivant son habitude de 1776, en ajoute encore un troisième, plus petit, où le violon dessine, au-dessus de l'orchestre, une légère broderie en un rythme continu de doubles croches. Puis, avant une reprise variée du thème par le soliste, qui maintenant le reprend en partage avec les hautbois, un nouveau retour de la figure susdite est suivi, comme nous l'avons dit, d'un intéressant passage très modulé, et d'un caractère pathétique destiné à faire mieux ressortir l'enjouement de la reprise qui vient ensuite. A cette reprise succède la cadence

facultative, après laquelle Mozart reproduit complètement le thème du *rondo* avec sa ritournelle, et toujours encore exposé, au début, par le soliste. Comme l'on voit, ce *rondo* a la forme des anciens *rondos* italiens de Mozart, sans reprise d'aucun des intermèdes dans sa dernière partie : mais cette forme abrégée aura sans doute été conseillée à Mozart par le désir de conserver pour le finale de son concerto une longueur proportionnée à celle des deux morceaux précédents.
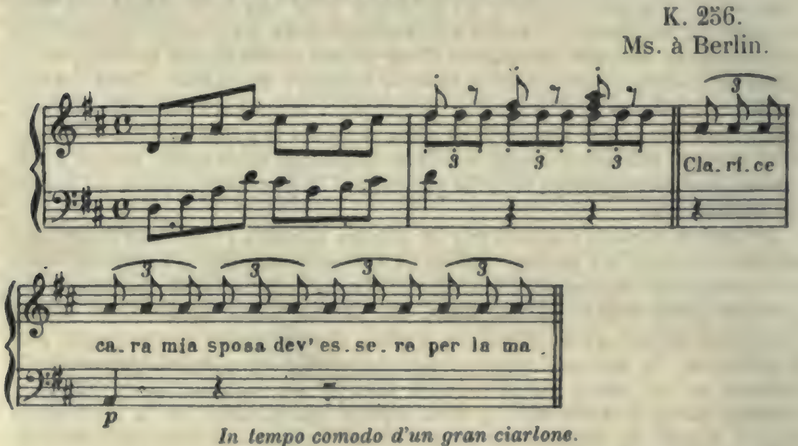
Ajoutons que, ici comme dans l'*adagio*, la partie du violon solo est sensiblement plus facile que dans les autres morceaux des concertos de Mozart : tout au plus y trouve-t-on, çà et là, de ces grands écarts que le jeune homme imposait volontiers aux violonistes, naguère, dans ses morceaux produits sous l'influence viennoise, et qui, sans doute, devaient être l'un des artifices préférés du médiocre virtuose de la cour de Salzbourg.

Nous avons dit déjà que les hautbois, se substituant aux violons, partageaient avec le violon solo une des reprises du thème. Dans le reste du morceau, leur rôle est assez insignifiant, de même que celui des cors ; et toute l'orchestration, d'une façon générale, est très simple, avec un caractère évident de hâte improvisée.

268. — *Salzbourg, septembre* 1776.

Air bouffe en ré, pour ténor avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 256.
Ms. à Berlin.



In tempo comodo d'un gran ciarlone.

Encore un air (comme les nos 225, 226 et 238) écrit par Mozart pour en remplacer un autre dans un opéra bouffe ; et le manuscrit, cette fois, nous apprend que le chanteur pour qui l'air a été composé s'appelait Palmini. Au reste, on peut à peine dire qu'il s'agisse là d'un air : un vantard grotesque débite, avec une volubilité continue, une série de sottises plus ou moins drôles, malgré les efforts que fait pour l'interrompre un autre personnage nommé Don Timoteo. Et le fait est que, dans l'air de Mozart, l'accompagnement seul a une certaine portée

musicale : pendant que le personnage déroule son *parlando*, où se trouve à peine l'embryon d'une ligne mélodique, l'orchestre, avec des intervalles de soupirs ou de silences, reprend dans divers tons, en le variant un peu chaque fois, un rythme très léger et très gai, qui risquait peut-être de sembler trop ambitieux dans un air de ce genre, mais qui évoque déjà les charmantes figures d'accompagnement des airs de Leporello dans *Don Juan*.

269. — *Salzbourg, septembre* 1776.

Récitatif et air en rondeau, pour alto avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 255.

Ms. chez le duc de Saxe-Cobourg à Gotha.

Récitatif : andante : Ombra felice en fa. — Rondeau : andante moderato : Io ti lascio (en fa) et allegro assai : Il più barbaro. — Paroles d'une Didone abbandonata.

Ce morceau n'était nullement destiné à être chanté seul dans un concert, comme le pensait Jahn. Le texte en est emprunté à une *Didone abbandonata* composé par l'italien Michel Mortellari, élève de Piccinni ; et c'est évidemment pour remplacer un air de Mortellari, pendant une représentation de l'opéra à Salzbourg, que Mozart a écrit cet air, à la demande d'un castrat nommé Fortini, qui faisait alors partie de la chapelle archiépiscopale. Les paroles du récitatif, exprimant la douleur d'un adieu, sont traduites avec beaucoup de justesse, et leur accompagnement, relativement très discret, achève de marquer l'émotion du personnage. Quant à l'air, il est traité en *rondeau* à la française, comme deux airs que nous avons vus dans le *Re Pastore ;* c'est-à-dire qu'il se compose de deux sujets alternés, dont l'un reste non varié, tandis que l'autre est exposé dans des tons différents, et avec des variations assez importantes. Le premier sujet, *andante moderato*, sert à dire : « Je te laisse, et Dieu sait si je te reverrai ! » Le second sujet, *allegro assai*, est sur des paroles qui disent : « Justes dieux ! a-t-on jamais souffert un tourment plus barbare ? » mais Mozart, par un véritable trait de génie, a imaginé de donner à chacun de ses deux sujets une sorte de refrain tragique, toujours varié, sur les mêmes paroles : « Je pars, je te laisse, ô supplice ! [1] » Ce refrain s'emploie excellemment à relier entre

1. Nous avons vu déjà, dans les nos 259, 264 et 267, que Mozart, dans ses

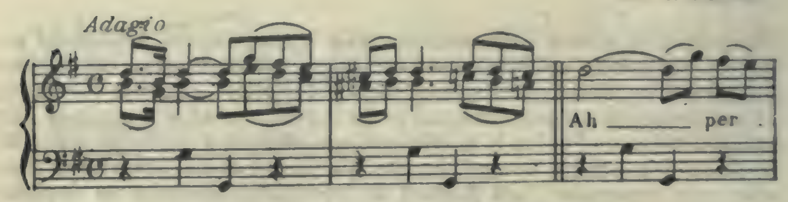
elles les reprises des deux sujets, dont chacun est d'abord répété deux fois. Le premier est d'un rythme chantant, et assez insignifiant, un vrai thème de *rondeau ;* le second est d'une expression très passionnée. avec des modulations d'une grande beauté. Puis, quand les deux sujets ont été répétés deux fois, Mozart les ramène deux fois encore, mais abrégés, et en intervertissant l'ordre de leurs thèmes : cela pour former une *strette*, et peut-être aussi pour traduire les hésitations d'Enée, qui ne peut se résigner à quitter sa maîtresse. L'accompagnement, dans l'air comme dans le récitatif, est plus réservé qu'il ne l'est d'ordinaire chez Mozart ; mais le chant, par contre, est d'un caractère vocal très particulier, — tout en étant très simple, sans aucune cadence, ce qui suffirait à prouver qu'il ne s'agit point là d'un morceau de concert, — et très bien adapté aux ressources propres d'une voix d'alto. Nous sentons là que Mozart, vers la fin de 1776, et probablement sous l'effet de son retour à la musique religieuse, recommence à se préoccuper du rôle et des exigences de la voix humaine.

Notons encore que la partie de la basse est chiffrée, ce qui indique que, suivant l'usage ancien, le maître de chapelle du théâtre de Salzbourg tenait le clavecin tout en dirigeant son orchestre.

270. — *Salzbourg, entre janvier et septembre* 1767.

Air en sol (**Licenza**), pour soprano avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 126.
Ms. à Berlin.



Ah ! perche cercar. — Adagio et allegro.

Cet air était destiné à remplacer, pour une nouvelle représentation du *Sogno di Scipione*, la *licenza* écrite par Mozart en 1772 pour être chantée à la fin de cette pièce. On ignore la date exacte de sa composition : mais l'écriture de l'autographe atteste qu'il a été composé assez longtemps après la partition du *Sogno di Scipione*, à laquelle Mozart l'a joint. en appendice ; et comme il ne peut pas être de 1775, où la pièce de fête de Salzbourg a été le *Re Pastore*, et comme, étant donnée son orchestration, il ne peut pas être postérieur au grand voyage de Mozart en 1778, tout porte à croire qu'il aura été composé en 1776 ou en 1777, mais

rondos instrumentaux du milieu de 1776, avait pareillement l'habitude de relier entre eux les divers épisodes au moyen de retours variés d'une même figure caractéristique.

plutôt dans la première de ces deux années : car sa musique est d'un caractère brillant et un peu facile qui rappelle maintes œuvres instrumentales de 1776. Composé sur les mêmes paroles que l'air de la *licenza* de 1772, l'air nouveau a, pareillement, la forme d'une *cavatine* en deux strophes, chacune faite de deux sujets distincts. Mais la différence est énorme entre les deux airs : les sujets, dans le second, sont à la fois beaucoup plus amples, plus mélodiques, et plus musicaux ; et Mozart, dans la seconde strophe, au lieu de se borner à de petites variantes superficielles, les a, tous deux, étendus et variés considérablement. Au reste, ni les paroles de l'air, ni le personnage qu'elles étaient destinées à célébrer, ne prêtaient à un traitement expressif ; et le fait est que l'air de Mozart est d'une invention toute musicale, sans aucun souci de s'adapter au sens des paroles. Avec le contraste de ses deux sujets, de la grâce chantante du premier et du rythme plus accentué du second, avec ses nombreuses cadences, d'un dessin très élégant, avec le charme léger de son accompagnement, relevé de quelques imitations très simples et très mélodiques, c'est là un agréable morceau de concert, où se retrouvent bien les qualités qui caractérisent toute l'œuvre de Mozart pendant cette première période de 1776.

VINGT-TROISIÈME PÉRIODE

UN ÉPISODE DE MUSIQUE RELIGIEUSE

(SALZBOURG, SEPTEMBRE-DÉCEMBRE 1776.)

Des quatre derniers mois de l'année 1776 nous ne possédons absolument, en fait d'œuvres authentiques de Mozart, que trois messes ; en vérité il ne semble pas même que le jeune homme, après son abondante production instrumentale et mondaine des mois précédents, ait produit un seul ouvrage quelconque en dehors de ces trois œuvres purement religieuses. Simple hasard, ou changement délibéré et volontaire ? Aucun document n'a de quoi nous renseigner sur ce point. Mais il n'en est pas moins curieux que l'unique pièce d'archives qui se soit conservée de cette période se trouve être, précisément, une lettre du jeune homme à son ancien maître et ami de Bologne, le P. Martini, où Mozart entretient surtout son correspondant de l'état de la musique religieuse à Salzbourg. Voici cette lettre, d'un intérêt extrême au double point de vue historique et individuel :

De Salzbourg, ce 7 septembre 1776.

Très Révérend Père et Maître,
Mon très estimé maître,

La vénération, l'estime, et le respect que je porte à votre révérée personne me stimulent à venir vous importuner par la présente lettre, et à vous envoyer ci-joint un faible échantillon de ma musique, en la soumettant à votre souverain jugement. J'ai écrit, l'an passé, un opéra bouffe (la *Finta Giardiniera*) à Munich, en Bavière. Peu de jours avant mon départ de cette ville, Son Altesse le prince Électeur a désiré entendre aussi quelque chose de ma musique de contrepoint. J'ai donc été obligé d'écrire ce motet en grande hâte, afin qu'on eût le temps d'en copier la partition pour Son Altesse, et d'en transcrire les parties de manière à pouvoir exécuter le morceau le dimanche suivant, à l'offertoire de la grand'messe.



MOZART A SALZBOURG EN 1776,

D'après un portrait anonyme envoyé par Mozart au P. Martini.

(Bologne, Lycée Musical.)



Mon très cher et estimé Père et Maître, je vous prie bien instamment de m'en dire votre opinion, toute franche et sans réserve. Nous sommes en ce monde pour nous efforcer d'apprendre toujours, pour nous éclairer les uns les autres au moyen d'échange d'idées, et pour nous appliquer à faire avancer de plus en plus les sciences et les arts. Que de fois, oh ! que de fois j'ai éprouvé le désir de vivre plus près de vous, afin de pouvoir m'entretenir avec vous, mon révéré père ! Je vis ici dans un pays où la musique fait très peu fortune, bien que, sans parler même des maîtres qui nous ont quittés, nous possédions encore des artistes de valeur, et notamment des compositeurs ayant beaucoup de fond, de savoir, et de goût.

Pour ce qui est du théâtre, nous sommes très mal partagés en fait de chanteurs. Nous n'avons point de castrats, et n'en trouverons pas facilement : car ces gens-là veulent être bien payés, et la libéralité n'est point notre défaut. Pour ma part, cependant, je m'occupe à écrire de la musique de chambre et de la musique d'église. Il y a encore ici deux autres contrapuntistes, à savoir les sieurs Michel Haydn et Gaëtan Adlgasser. Mon père est maître de chapelle à la cathédrale, ce qui m'offre l'occasion d'écrire pour celle-ci autant que je veux. Mon père, d'ailleurs, étant déjà depuis trente-six ans au service de cette Cour, et sachant bien que l'archevêque n'aime guère les figures anciennes, ne se soucie plus que très peu d'exécutions musicales, et s'est désormais adonné à la littérature de son art, comme à son étude favorite.

Notre musique d'église est très différente de celle qui se pratique en Italie, et d'autant plus qu'une messe, avec *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, la *Sonate* après l'épître, l'*Offertoire* ou *Motet*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*, même dans les plus grandes fêtes, quand c'est le prince en personne qui officie, ne doit pas durer plus longtemps que trois quarts d'heure au plus. Aussi un tel genre de composition exige-t-il une étude spéciale, sans compter que, malgré cette brièveté, la messe susdite doit être avec tous les instruments, y compris des trompettes militaires ! Oui, mon bien cher père, cela est ainsi !

Oh ! combien cela me serait bon de pouvoir encore vous raconter toute sorte de choses ! Je me recommande humblement à tous les membres de la Société Philharmonique, les prie toujours plus cordialement de m'accorder leur faveur, et ne cesse point de déplorer qu'il me faille vivre si loin de l'homme que j'aime, apprécie, et vénère le plus au monde, et à l'égard duquel je reste immuablement son très humble et très dévoué serviteur,

Wolfgang-Amade Mozart.

De la réponse du vénérable P. Martini, datée du 18 décembre sui-

vant, un passage seulement nous a été conservé. Le vieux maître y écrivait à son jeune élève et ami :

« En même temps que votre bonne lettre, j'ai reçu les motets. Je les ai examinés avec plaisir, d'un bout à l'autre, et je dois vous dire en toute franchise qu'ils m'ont beaucoup plu, car j'y ai trouvé tout ce qui distingue la musique moderne, c'est-à-dire une bonne harmonie, des modulations bien mûries, un mouvement des violons excellemment approprié, une coulée naturelle des voix, et une élaboration remarquable. Je me réjouis tout particulièrement de constater que, depuis le jour où j'ai eu l'agrément, à Bologne, de vous entendre sur le clavecin, vous avez fait d'aussi grands progrès dans la composition. Mais il faut que vous continuiez infatigablement à vous exercer : car la nature de la musique exige un exercice et une étude approfondis, aussi longtemps que l'on vit », etc.

La lettre des Mozart, telle qu'on vient de la lire, trouve son explication dans des lettres ultérieures du jeune homme et de son père, qui nous font comprendre ce désir soudain, chez l'ancien élève du P. Martini, de se rappeler au souvenir de son vieux maître bolonais. En réalité, il paraît bien que c'est Léopold Mozart qui a eu l'idée de cette démarche, en vue du grand voyage de Wolfgang, décidé déjà, évidemment, depuis le milieu de l'année 1776. Le père de Mozart, sentant que son fils ne pouvait plus rien attendre de la faveur du nouvel archevêque, avait rêvé, pour Wolfgang, un emploi plus honorable et lucratif auprès d'une autre Cour ; et il avait pensé, un peu naïvement, que la meilleure recommandation pour le jeune Wolfgang ne pourrait lui venir que du P. Martini, qu'il continuait à regarder comme le plus savant et plus autorisé des juges, en matière de musique. Ainsi la lettre qu'on vient de lire avait, à son point de départ, une idée intéressée : mais son contenu suffit à nous montrer que Mozart, en l'écrivant, n'a vraiment pensé qu'à rentrer en rapports avec le vénéré maître de son enfance. Et sa lettre n'a pas seulement pour nous l'avantage de nous révéler sa charmante tendresse et simplicité de cœur : c'est chose bien significative, aussi, que le jeune homme, dans cette lettre, ne parle au P. Martini que de musique religieuse. Sans doute, il se souvient que le vieillard s'occupe surtout de cette musique-là : mais lui-même, avec son abandon naturel, n'en parlerait pas aussi exclusivement si, au moment où il écrivait sa lettre, il ne s'y était trouvé entièrement plongé. Et, en effet, comme nous l'avons dit, il est curieux de noter que, depuis ce mois de septembre 1776 jusqu'au début de l'année suivante, tout son travail artistique se soit borné à la composition de trois messes. « La situation de mon père, écrit-il au P. Martini, me fournit l'occasion de composer de la musique d'église autant qu'il me plaît. » Mais encore pouvons-nous être surpris que, durant ces quatre mois, cette composition de musique d'église lui ait plu, brus-

quement, au point de lui faire négliger tous les autres domaines de son art. Il y a là, incontestablement, un problème d'ordre psychologique beaucoup plus qu'historique, c'est-à-dire ressortant plutôt des sentiments intimes du jeune maître que des circonstances extérieures. Et la solution de ce problème nous apparaît clairement lorsque, après avoir considéré la production de Mozart pendant la première période de 1776, nous étudions les trois messes qu'il va composer entre septembre et décembre de la même année.

Évidemment, dès le milieu de l'année, le jeune homme aura commencé à sentir tout ce qu'avait d'artificiel et d'insuffisant cette « galanterie » où il s'était adonné sans arrêt depuis les premiers mois de l'année précédente : l'inquiétude profonde que vont nous révéler ses œuvres instrumentales de 1777, il en aura senti déjà de vagues atteintes au moment où il aura composé la *Sérénade pour Haffner* et son *trio de piano* n° 264. Là-dessus, le hasard lui aura offert l'occasion de composer une messe ; et c'est alors, pendant ce travail, qu'il aura achevé de découvrir à quel point l'idéal « galant » laissait inutilisée, en lui, la plus belle part de son génie de poète et des hautes aspirations de son cœur. Si bien que, profitant de sa liberté « d'écrire pour l'église autant qu'il voulait », il aura aussitôt rêvé de refaire une autre messe, et puis une autre encore, où il pourrait satisfaire plus pleinement l'instinct de vie et de beauté musicales dont il était dominé. Et ainsi, de proche en proche, presque à son insu, une révolution totale se sera accomplie dans son art, le laissant décidément libéré de son ancien idéal « galant », sauf pour lui à ne pas savoir encore quel autre idéal il aurait à lui substituer, en dehors du genre de la musique religieuse. Par là s'expliquent la longue série des recherches et tâtonnements qui vont remplir toute son œuvre de l'année 1777, jusqu'au jour de son départ pour Mannheim et Paris. Mais la crise qui va se traduire à nous durant cette période, nous savons à présent qu'elle s'est annoncée déjà dès les derniers mois de 1776, sous l'influence de cette production exclusive de musique religieuse, et que même déjà, dès cette date, elle se sera trouvée tranchée en ce qui concerne ladite musique religieuse, puisque, comme nous le verrons, la troisième des messes de cette période nous le montre déjà réussissant à se constituer un style religieux absolument distinct de son style instrumental, et à peu près tel, en somme, qu'il restera désormais jusqu'au terme de sa carrière.

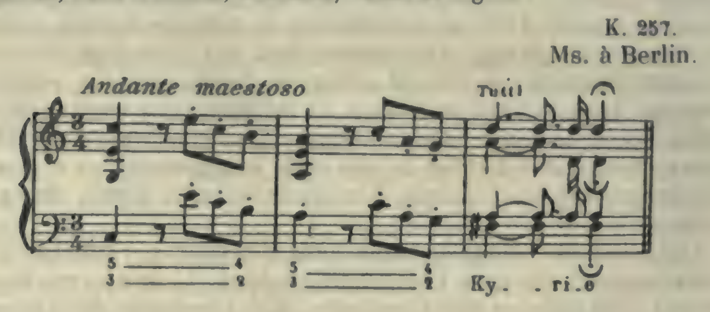
Le fait est que l'étude des trois messes de la fin de 1776 atteste pour nous, une fois de plus, l'étonnante rapidité et sûreté avec laquelle Mozart s'est toujours laissé conduire, dans l'évolution de sa manière, par la poussée secrète de son génie créateur. La première messe, chantée en novembre, mais sans doute commencée dès septembre ou octobre, se sert toujours encore, à l'église, du style homophone,

mélodique et beaucoup plus instrumental que proprement vocal, qui, après nous être apparu dans la *Messe* de 1775, n'a point cessé de constituer le fond du langage de Mozart jusque dans ses *Litanies* et sa grande *Messe* de la première période de 1776. Mais déjà nous sentons que le jeune homme s'efforce, tout en continuant à pratiquer ce style, de lui donner un caractère sinon religieux, du moins grave, recueilli, aussi pénétré que possible de l'expression d'une simple et douce piété. Et c'est ce même effort qui, dans la troisième messe, par une pente à peine sensible, va amener Mozart à réintroduire dans son style religieux non plus le contrepoint savant et riche, mais encore tout épisodique et toujours beaucoup plus « galant » que religieux, des litanies et de la messe n° 254, mais, pour ainsi dire, un langage polyphone, un langage où chaque voix, sans affectation de science, ni d'adresse, tend à avoir son chant propre, son allure distincte. Ainsi, peu à peu, en travaillant à ces messes, le jeune homme va se détacher de l'appareil d'idées et de procédés qu'il s'est plu à s'assimiler depuis un an et demi ; et quand, ensuite, il se remettra à la composition d'œuvres instrumentales et profanes, ce sera presque à son insu, insensiblement, qu'il se trouvera conduit à vouloir réaliser, là encore, une révolution et un progrès de la même espèce que ceux qu'il a vus s'accomplir en lui dans le genre particulier de la musique religieuse, — sans compter, peut-être, toute sorte de curiosités et d'ambitions, longtemps assoupies, qu'aura réveillées dans son cœur cette fréquentation plus assidue de l'église, aussi bien au contact d'œuvres d'une portée plus haute que, directement, sous l'influence ennoblissante de l'émotion catholique.

271. — *Salzbourg, octobre et novembre* 1776.

Messe en ut, pour quatre voix, deux violons, deux hautbois, deux trompettes, deux trombes, timbales, basse et orgue.

K. 257.
Ms. à Berlin.



Kyrie : andante maestoso et allegro. — Gloria : allegro assai. — Credo : allegro molto ; andante en la mineur (*Et incarnatus*) ; *molto allegro* (*Et resurrexit*). — *Sanctus : allegretto et allegro molto*

(*Hosanna*). — *Benedictus : allegro* (*en fa*). — *Agnus Dei : andante maestoso et allegro vivace* (*Dona nobis*).

Comme nous l'avons dit, cette messe, encore écrite dans le même style que la messe de 1775 et que les litanies et la messe de la première période de 1776, est cependant déjà d'un esprit différent. Mozart, évidemment, tâche à s'y servir de sa belle langue mélodique d'alors pour exprimer des sentiments d'une piété recueillie. Dans l'ensemble comme dans le détail, nous découvrons le même essai de simplification, de concentration, la même tendance à relever l'émotion traduite, à lui donner plus d'ampleur et de gravité. Le contrepoint, comme dans la messe précédente, n'apparaît encore que d'une façon épisodique : mais toujours le chant, homophone ou polyphone, garde une allure très sobre et très condensée ; et le même progrès se fait sentir dans l'accompagnement, où le rôle principal est donné à l'orgue, dont Mozart, pour la première fois, sépare les parties de celle de la basse.

Le *Kyrie* commence par de beaux appels, à la manière de la messe en *ut mineur* n° 128 ; puis vient un *allegro* légèrement contrepointé, mais très court et très resserré, se répétant tout entier dans la seconde partie du morceau.

Dans le *Gloria*, d'un caractère homophone, nous retrouvons la même aspiration à un mélange de grandeur et de simplicité. *Soli* et *tutti* alternent sans aucune recherche d'effets extérieurs, poursuivant la même expression d'invocation pieuse, jusqu'au moment où le *Quoniam tu solus* ramène, en l'abrégeant, l'entrée du morceau. Il n'y a pas jusqu'à l'*Amen* qui, dans sa brièveté, ne continue et ne rehausse l'émotion de l'ensemble : c'est un petit chœur homophone traité, en *coda* sur le motif du *Gloria*.

Le *Credo* qui suit est certainement, de tous les *credos* de Mozart, celui où se montre le plus le désir de donner à cette partie de la messe une expression religieuse appropriée. Pour y parvenir, Mozart, recourt de nouveau à un procédé qu'il a employé déjà dans sa messe en *fa* de 1774 : constamment, au cours du *Credo*, il fait répéter à son chœur le mot *credo*, sur un thème distinct du reste de la contexture musicale. Mais tandis que, dans la messe en *fa*, la répétition de ce thème jouait surtout un rôle musical, et servait à relier entre elles les autres phrases du morceau, ici, ce petit thème très simple, invariable, toujours chanté à l'unisson, a manifestement un caractère liturgique, et ne se répète que pour nous rappeler que nous sommes en présence d'un grand acte de foi. Tout le *Credo*, d'ailleurs, en comparaison de ceux des messes précédentes, garde une énergie simple et concentrée qui répond évidemment à la même préoccupation générale : à peine l'*Et incarnatus* et le *Crucifixus* suivants se détachent-ils du reste du *Credo*, avec un caractère d'abord plus gracieux et mélodique, puis plus vigoureusement pathétique ; après quoi l'*Et resurrexit* reprend librement le rythme, mais non point le thème, du *credo ;* et ce rythme se poursuit, avec un souci constant d'accommodation aux paroles, jusqu'aux imitations brèves et rapides de l'*Amen*. Les solistes, ici comme dans presque toute la messe, chantent ensemble, sans rompre l'unité du rythme ni du sentiment du morceau entier. Et déjà les passages en contrepoint, quand ils intervien-

nent, sont amenés plus directement que dans les messes précédentes ; déjà Mozart s'efforce de les fondre dans la grande masse de son langage musical.

Les mêmes caractères se retrouvent dans le *Sanctus* qui, après s'être ouvert par le thème de quatre notes qui a déjà servi pour le *Credo* de la messe en *fa*, ne forme en vérité qu'une seule grande phrase jusqu'aux dernières mesures de l'*Hosanna*, malgré l'accélération du mouvement après le *Pleni sunt cæli*. Seul le *Benedictus*, chanté en quatuor par les solistes, relève encore, par son inspiration, du style des messes précédentes : avec son léger accompagnement des violons, et les agréables imitations de ses quatre voix, c'est une sorte d'*andante* de symphonie transporté dans la musique d'église. Il en a, d'ailleurs, la coupe à peu près régulière.

La première partie de l'*Agnus*, d'un très beau travail d'écriture, a bien, elle aussi, une allure plus en dehors que la plupart des morceaux précédents : elle est accompagnée d'un grand chant de violon, et les instruments à vent y tiennent aussi une place importante. Par contre, le *Dona pacem*, avec la phrase mélodique qui l'ouvre et qui le ferme, est sensiblement plus sobre, plus simple, et plus choral que l'ordinaire des *Dona nobis*, qui sont presque toujours, il faut bien l'avouer, la partie la plus fâcheuse des messes de Mozart.

272. — *Salzbourg, décembre* 1776.

Messe en ut, pour quatre voix, deux violons, deux trompettes, timbales, basse et orgue.

K. 259.
Ms. à Berlin.

Andante

Ky. ri.e e . lei . son,

Ky. ri.e e . lei . son,

Kyrie : andante. — Gloria : allegro. — Credo : allegro ; andante (Et incarnatus) ; allegro (Et resurrexit). — Sanctus : adagio maestoso et allegro (Pleni sunt). — Benedictus : allegro vivace (en sol). — Agnus Dei : adagio et allegro (Dona nobis).

Sans être aussi insignifiante que la messe en *ut* de 1775, cette petite messe doit également avoir été composée très vite. Malgré la présence, çà et là, de quelques imitations, et bien que le *Benedictus*, notamment, avec son importante partie d'orgue, soit d'un travail intéressant, l'ensemble de la messe, chant et accompagnement, atteste l'improvisation d'un jeune homme qui, après le grand effort de la messe n° 271, se

détend l'esprit avant de s'essayer à un style tout nouveau. Le style de cette messe-ci est exactement celui de la précédente, mais traité rapidement, et tout rempli de procédés qu'on vient déjà de voir dans l'autre messe. Avec cela, des morceaux très courts, d'un métier et d'une expression très nets, mais simples et faciles. On dirait vraiment une imitation, simplifiée et réduite, de la messe précédente.

Le *Kyrie*, après un petit prélude d'orchestre, est chanté en imitations ; mais, dès la 15e mesure, tout est fini, et la première partie se répète presque sans changement.

Dans le *Gloria*, très court, tout homophone, et entremêlé de petits soli, Mozart ne poursuit sa composition que jusqu'au *Qui tollis :* après quoi, suivant son procédé de 1776, il ne reprend que le second sujet du *Gloria*, en le variant un peu ; et le *Cum Sancto Spiritu* reproduit l'entrée du morceau, exactement répétée jusqu'aux dernières mesures de l'*Amen*.

Pareillement le *Credo*, après le petit *andante* de l'*Et incarnatus* et du *Crucifixus*, reprend la première partie jusqu'à la fin de l'*Amen*, avec de légères variantes et additions. L'accompagnement de ce *Credo* est une figure continue des deux violons, à l'unisson, très simple, mais d'un bel effet, se dessinant au dessus d'une autre figure continue des basses, d'une énergie très originale.

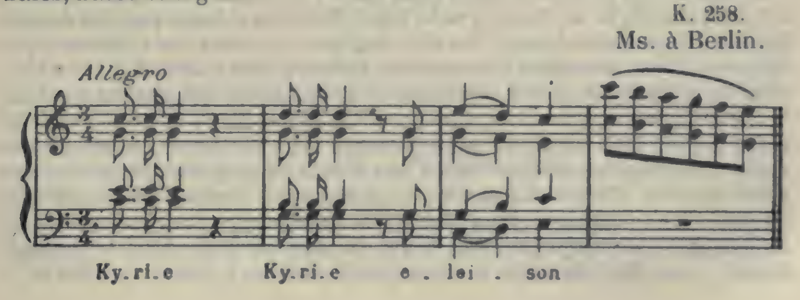
Le *Sanctus*, avec ses deux mouvements, est, lui aussi, d'une simplicité extrême : encore l'est-il moins qu'un autre *Sanctus* que Mozart avait d'abord improvisé, et qui, lui, ne changeait de mouvement qu'à l'*Hosanna*. Au contraire le *Benedictus*, comme nous l'avons dit, paraît avoir particulièrement intéressé Mozart. Traité en morceau de sonate, avec *développement* et rentrée variée, il s'ouvre par un petit *solo* d'orgue, et s'accompagne d'une partie d'orgue entièrement réalisée, distincte de la basse, et relevée d'un chant de violon qui parfois imite en contrepoint le chant des solistes.

La première partie de l'*Agnus Dei* a un accompagnement de violons très travaillé, écrit en contrepoint, et qui rappelle de très près celui de l'*Agnus Dei* de la messe précédente ; le *Dona nobis* final est très court, et assez insignifiant, mais, lui aussi, garde la tenue sérieuse et toute vocale que nous avons signalée dans le dernier morceau de la messe précédente.

273. — *Salzbourg, décembre* 1776.

Messe en ut, pour quatre voix, deux violons, deux trompettes, timbales, basse et orgue.

K. 258.
Ms. à Berlin.



Kyrie : allegro. — Gloria : allegro. — Credo : allegro ; adagio en la mineur (Et incarnatus) ; allegro (Et resurrexit). — Sanctus : andante maestoso et allegro (Pleni sunt cæli). — Benedictus : andante. — Agnus Dei : andante.

Comme nous l'avons dit déjà, cette messe, une des plus simples et des plus religieuses qu'ait écrites Mozart, est déjà d'un style tout autre que les précédentes. Non seulement Mozart y pousse plus loin encore que dans les précédentes la préoccupation de débarrasser sa musique religieuse de tous ornements trop mondains : nous y trouvons encore réalisés, dans le style même, deux progrès considérables, et que nous allons retrouver dans les compositions religieuses de l'année suivante. D'abord Mozart, ici, se décide complètement à ne plus réduire ses chants religieux à la coupe régulière et tout instrumentale de morceaux de sonate : sauf quand reviennent les mêmes paroles, il renonce à ces reprises qui, jusque dans les plus belles de ses messes précédentes, ramenaient, par exemple, sur l'*Et vitam venturi sæculi* le développement musical qui avait servi à exprimer le *Patrem omnipotentem.* Chacun de ses morceaux est, comme disent les Allemands, *durchcomponirt*, c'est-à-dire composé d'un bout à l'autre, appropriant, d'un bout à l'autre du morceau, aux paroles nouvelles une nouvelle musique, ce qui n'empêche pas Mozart de donner à ses morceaux cette unité qui lui reste toujours chère : soit en maintenant sous des chants différents la même figure d'accompagnement, ou bien en construisant ses morceaux sur deux ou trois thèmes, variés au fur et à mesure de l'expression des paroles. En second lieu, Mozart, dans cette messe, montre déjà une tendance très marquée à faire, du contrepoint, non plus un épisode plus ou moins développé, mais le fond même de la langue musicale. Les passages homophones n'ont pas entièrement disparu : on les retrouve encore, surtout, dans le *Gloria* et dans le *Credo* ; mais sans cesse ils s'entremêlent d'imitations, d'entrées en canon, et sans cesse les quatre voix procèdent, vis-à-vis l'une de l'autre, plus librement que dans les passages homophones des messes précédentes. C'est là un retour, au moins en partie, au style appris jadis par Mozart à Rome et à Bologne ; et la signification de ce retour au vieux style d'église s'accentue encore par l'effort manifeste à simplifier l'accompagnement de l'orchestre, tandis que la partie d'orgue continue à être traitée avec un grand soin.

Le *Kyrie*, déjà, aurait de quoi nous faire voir ces deux traits distinctifs du nouveau style de Mozart, si la répétition des mêmes paroles dans le texte n'exigeait forcément, dans la musique, le retour des rythmes équivalents. Après une sorte d'invocation initiale, très noble et pieuse, servant de prélude, le chœur, alternant avec de courts *soli*, chante les deux versets *Kyrie* et *Christe* en un contrepoint tantôt libre et tantôt strictement fugué. Puis vient un petit passage intermédiaire, en transition, suivi d'une reprise abrégée et un peu variée de la première partie. Les mots *Kyrie* et *Christe*, du moins, sont toujours revêtus d'une mélodie propre, au lieu d'être confondus dans un même chant. L'orchestre, après une figure d'accompagnement libre, double les voix dans le passage fugué, avec des imitations correspondantes aux deux violons et à

l'orgue, — imitations qui reparaissent, aux deux violons seuls, sous un chant tout autre des voix, pendant la susdite transition précédant la reprise.

Dans le *Gloria*, c'est déjà tout à fait le style nouveau dont nous parlions tout à l'heure. L'accompagnement, seul, se poursuit d'un rythme continu, presque à travers tout le morceau, sauf pendant le petit *fugato* du *Cum Sancto Spiritu*, où les instruments doublent les voix ; et encore, tout de suite après ce passage, les deux violons se hâtent-ils de reprendre le sujet initial de leur accompagnement, tandis que la basse et l'orgue, au-dessous d'eux, maintient le sujet du *fugato* précédent. Quant au chant, celui-là est constamment renouvelé, sans l'ombre de reprise ; de petits *soli* en imitations y alternent avec des *tutti* parfois homophones, parfois légèrement contrepointés. Un peu avant la fin, le *fugato* susdit du *Cum Sancto Spiritu*, achevé aussitôt que les quatre voix ont fait leur entrée, nous offre un modèle parfait de la fugue d'église telle que la pratiquaient les vieux Napolitains. L'*In gloria* et l'*Amen* forment un passage tout différent, avec quelques imitations élémentaires. Notons que, ici, les premiers mots du texte liturgique *Gloria in excelsis*, de même que les premiers mots du *Credo*, sont chantés dans la partition.

Pareillement le *Credo* peut être considéré comme élaboré d'un bout à l'autre, malgré deux retours, au *Tertia die* et à l'*Et unam sanctam*, de la figure initiale employée pour les mots *Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem factorem cæli et terræ*, comme si Mozart, dans ce rythme, avait voulu traduire le simple sentiment de la foi, après son effort, dans sa messe n° 271, à produire le même effet par une répétition du mot *Credo*. Car, chaque fois, ce retour tout à fait libre de ce qu'on pourrait appeler son premier sujet, et qui d'ailleurs est toujours très varié, se trouve aussitôt suivi de chants tout nouveaux, correspondant à la nouveauté des paroles. Le *Descendit de cælis* est chanté à l'unisson, sur un rythme descendant qui se transforme en un rythme montant, toujours à l'unisson, sur les mots *Et resurrexit*. Entre ces deux figures se place l'épisode mineur et *adagio* de l'*Et incarnatus*, un petit solo de ténor auquel les quatre solistes, unis en chœur des basses, répondent en contrepoint sur le *Crucifixus*. L'*Et vitam* et l'*Amen*, traités ici en contrepoint libre, passent très vite, après un beau ralentissement du rythme sur le *Resurrectionem mortuorum*. L'orchestre, cependant, sous ce chant toujours renouvelé, continue de répéter, parmi des modulations, deux figures opposées : sauf à s'en interrompre un moment, dans l'épisode de l'*Et incarnatus*, pour accompagner le chant d'une figure toute nouvelle. Ajoutons que, sauf dans cet épisode, les deux violons vont toujours à l'unisson, et que la basse elle-même se borne à les doubler dans l'une des deux figures qu'ils exécutent.

Dans le *Sanctus*, après une sorte d'entrée homophone, le *Pleni sunt* est chanté en contrepoint libre, pour aboutir très vite à un véritable *fugato* sur l'*Hosanna*. Mais plus original encore que ce *Sanctus*, et d'ailleurs que tous les autres morceaux de la messe, est le long *Benedictus*, construit tout entier non pas sur un thème, mais autour d'un thème de quatre notes, *Benedictus*, qui revient sans cesse, chanté par le chœur dans des tons et à des intervalles divers, et sans cesse donne lieu à de nouvelles figures en contrepoint des solistes ; après quoi le chœur reprend, comme en *strette*, le rythme du *fugato* précédent sur le mot *Hosanna*.

Quant à l'orchestration, le *Sanctus*, après une figure d'accompagnement continue pendant le prélude, réduit les violons et l'orgue à doubler le contrepoint des voix. Mais, au contraire, l'admirable *Benedictus* comporte, d'un bout à l'autre, un accompagnement libre des deux violons en triolets, qui s'interrompt aux retours du thème susdit du chœur sur le *Benedictus*, pour laisser aux trompettes le soin de renforcer l'élan recueilli des voix.

Enfin l'*Agnus Dei*, d'une coupe moins originale que ce *Benedictus*, ne lui est certes pas inférieur en pure et exquise beauté religieuse. Au contraire de l'usage, Mozart y a réuni en un seul morceau l'*Agnus* et le *Dona nobis*, sauf à introduire, dans la dernière partie du morceau, sur les dernières reprises de ces mots : *Dona nobis pacem*, une petite *coda* nouvelle en *fugato*, où les quatre voix s'enroulent autour d'un thème d'une suavité ravissante. Dans tout le morceau précédent, *soli* et chœur alternent des chants en contrepoint libre, avec, çà et là, des retours momentanés des mêmes rythmes, mais sans aucune apparence de reprise régulière. L'orchestre, sous les voix, ne cesse pas de dessiner un accompagnement tout à fait indépendant, où, comme dans le *Credo*, les deux violons à l'unisson répètent constamment une même figure, en la modulant et variant à loisir, mais, cette fois, avec une collaboration très active et importante des trompettes et timbales, dont le rôle avait été beaucoup plus restreint dans les trois premiers morceaux de la messe.

VINGT-QUATRIÈME PÉRIODE

LES APPRÊTS DU VOYAGE DE PARIS

(JANVIER-OCTOBRE 1777.)

Le 23 septembre 1777, Mozart a quitté Salzbourg, en compagnie de sa mère, pour commencer un grand voyage dont l'objet principal était Paris et Versailles, mais qui allait offrir également au jeune homme l'occasion de séjours prolongés à Munich, à Augsbourg, et surtout à Mannheim. Ce voyage avait dû être décidé depuis longtemps déjà, car nous avons dit que la lettre au P. Martini du 7 septembre 1776 cachait probablement l'intention d'obtenir, du savant professeur bolonais, un certificat qui pût aider Mozart dans ses efforts pour trouver quelque part, en France, en Italie, ou en Allemagne, un emploi plus digne de lui que ses misérables fonctions de Salzbourg. Mais, avec cela, la lettre susdite est le seul témoignage que nous connaissions des démarches tentées, par le père et le fils, durant les mois qui ont précédé le départ du jeune homme ; et les documents sont aussi absolument muets sur la période qui nous occupe que sur toutes les périodes précédentes du séjour de Mozart dans sa ville natale. Du moins sommes-nous, cette fois encore, renseignés sur l'activité musicale de Mozart par la série de ses œuvres datées de cette période, ou pouvant lui être attribuées à coup sûr. Cette série, — chose curieuse, — nous fait voir le jeune homme continuant à travailler pour sa clientèle ordinaire de Salzbourg, sans qu'une seule œuvre puisse nous apparaître incontestablement comme composée en vue du prochain voyage. En janvier 1777, cependant, le jeune maître, après avoir écrit une nouvelle « musique de table » pour les repas de l'archevêque, et peut-être aussi après avoir commencé, en manière de pendant à sa *Sérénade nocturne* de janvier 1776, un nouvel *Écho* devant être joué par quatre petits orchestres, s'est mis à composer une œuvre qui pourrait bien avoir eu un peu pour objet de lui servir de morceau de concert, dans les villes où il comptait se produire. C'est un grand concerto de piano dont nous savons qu'il a été fait pour être joué d'abord par une pianiste

française, Mlle Jeunehomme, qui, évidemment, devait avoir passé par Salzbourg vers ce même temps, en attendant que Mozart la retrouvât à Paris, l'année suivante. L'ampleur et la nouveauté merveilleuse de ce concerto, en effet, prouvent bien que Mozart a voulu y déployer à la fois toute sa science et tout son génie poétique. Sans compter que, comme nous le verrons, cette rencontre d'une pianiste française n'a pu manquer de lui ouvrir déjà des horizons nouveaux. Le mois suivant, en février, le jeune homme a composé pour sa noble protectrice, la comtesse Lodron, un second sextuor pareil, du moins sous le rapport de la coupe extérieure, à celui qu'il avait composé en juin précédent. Depuis lors, jusqu'au mois de juillet 1777, nous ne possédons aucune œuvre datée : et les quelques morceaux qni semblent bien avoir été faits dans cet intervalle, deux sonates d'orgue, une dernière « musique de table », le début d'une sonate pour trio à cordes, enfin un ensemble de quatre contredanses, non seulement ne doivent pas lui avoir demandé un temps considérable, mais ne peuvent certainement pas être regardés comme destinés à servir d'échantillons de son talent pendant son voyage. Et comme, d'autre part, ces petits ouvrages, créés presque simultanément, à en juger par le format exceptionnel du papier de leurs autographes, attestent une évolution et un changement très profonds dans la manière du jeune homme, nous pouvons être sûrs que ce sont là, en quelque sorte, des échos de l'important travail de rééducation auquel s'est livré Mozart durant ces quelques mois. Au lieu de composer des œuvres nouvelles, il a entrepris d'étudier des œuvres anciennes, de se plonger tout entier dans l'art des vieux maîtres, afin de se trouver ensuite à même de satisfaire le goût des connaisseurs étrangers qu'il allait rencontrer. Ces mois en apparence improductifs ont été, au fond, parmi les plus occupés de sa vie, sans parler même du temps qu'il a dû employer aussi à parfaire son éducation de virtuose sur le piano, le violon, et l'orgue, et puis aussi à reprendre contact avec la langue française. De telle façon que nous ne serons pas trop surpris en découvrant, au sortir de cette période d'apprentissage, combien l'esprit et la manière de Mozart se trouveront à la fois transformés et mûris, soit que, dans un nouveau concerto de violon de juillet 1777, nous le voyions apporter à ses *soli*, — autant du moins que nous pouvons reconnaître le style primitif de l'œuvre sous des remaniements ultérieurs, — un mélange de grandeur expressive et de « bravoure » concertante qui égalera les œuvres les plus difficiles de ses dernières années, ou que, dans une scène dramatique du mois suivant, l'auteur des aimables petits airs un peu enfantins de la *Finta Giardiniera* nous révèle tout à coup une puissance d'inspiration pathétique, et servie par des moyens d'une richesse et variété musicale, qui feront peut-être, de cette scène, la plus parfaitement originale et belle de tout l'ensemble des airs de concert qu'il produira

jamais. Pareillement, une maturité imprévue se manifestera à nous dans les trois compositions religieuses que Mozart écrira sans doute en septembre 1777, tout à fait à la veille de son départ de Salzbourg : une messe et deux petits motets, dont nous savons qu'ils n'ont été exécutés, — ou, en tout cas, la messe et l'un des motets, — qu'après que le jeune homme eût quitté Salzbourg. Cette messe, et peut-être l'un des motets, étaient destinés à être chantés dans une église de Salzbourg ; le second motet, — un *Sancta Maria* qui pourrait bien être le chef-d'œuvre de la musique religieuse de Mozart avec l'*Ave verum* de 1791, — doit avoir été composé pour une consécration solennelle du jeune homme à la Vierge, au moment où son départ lui apparaissait gros de dangers et d'épreuves décisives. Quant au concerto de violon, pour celui-là il n'est pas impossible que le jeune homme l'ait écrit expressément à son propre usage, encore qu'il ne semble pas, une fois parti, avoir beaucoup cherché les occasions de le faire entendre. Parmi toutes ces œuvres des dernières semaines, la plus intéressante pour nous, au point de vue de sa destination, est la scène dramatique du mois d'août. Elle a été faite pour une jeune femme d'une beauté et, dit-on, d'un talent admirables, Mme Duschek, venue à Salzbourg de Prague, où Mozart allait la retrouver dix années plus tard, et dont il est sûr que la première rencontre, à ce moment de la vie du maître, n'a pu manquer d'exercer sur lui une double action artistique et sentimentale. De même que Mlle Jeunehomme, naguère, l'avait initié aux fruits les plus récents de la virtuosité concertante, de même nous imaginons sans peine quel accueil ont dû trouver dans son cœur, à les entendre chantés par cette femme exquise, une foule d'airs, anciens et nouveaux, qu'il n'avait guère l'occasion de connaître dans le répertoire médiocre et borné de la chapelle salzbourgeoise. Ainsi, avant que Mozart s'en allât découvrir la musique du dehors, déjà cette musique arrivait jusqu'à lui, dans sa solitude provinciale, et peut-être les conditions où elle lui parvenait lui auraient-elles permis d'en tirer plus de profit encore qu'il le fera, bientôt, sous l'affluence hétéroclite des impressions nouvelles qui s'offriront à lui.

Telle est, en quelque sorte, l'histoire extérieure de la vie artistique de Mozart pendant cette période : mais aucun des événements que nous venons de signaler ne suffirait à nous rendre compte du changement nouveau que nous voyons se produire, à ce moment, dans l'inspiration et le style du jeune homme. Dès la première œuvre instrumentale que nous ayons de lui en 1777, après le long espace tout consacré à des compositions religieuses, il nous semble qu'un autre homme se manifeste à nous, avec une pensée brusquement mûrie, une langue à la fois moins parfaite, — ou, en tout cas, moins égale, — et infiniment plus poussée. Et ce contraste s'accentue encore étrangement dans les œuvres suivantes : le concerto pour Mlle Jeunehomme, sans doute de la fin de janvier, le sextuor pour la

comtesse Lodron, de février, les deux sonates d'orgue, probablement du printemps. Il y a là une soudaine extension de l'horizon artistique, une recherche si passionnée et si imprévue de l'élaboration musicale, — attestée surtout dans les *développements* des morceaux et l'habitude, désormais constante, de varier profondément leurs *rentrées*, — il y a un emploi répété de procédés si insolites, comme l'introduction de récitatifs dans des compositions instrumentales, que sûrement quelque chose de très important a dû se produire, au fond de l'âme de Mozart, dont ni les faits matériels de sa vie, ni la nature de ses travaux ne sauraient suffire à nous rendre compte. En vérité, la seule explication que nous puissions trouver, dans notre ignorance, est celle que nous avons présentée déjà dans notre résumé de la période précédente : c'est-à-dire une sorte de crise de réveil artistique amenée, chez Mozart, par l'évolution naturelle de son génie, mais hâtée et stimulée par la nécessité où s'est trouvé le jeune homme de modifier, d'abord, son idéal de musique religieuse. Evidemment Mozart, dès le milieu de 1776, éprouvait inconsciemment une lassitude dégoûtée de cet idéal « galant », trop borné et trop mondain, dont il s'était imprégné naguère pendant son séjour à Munich. Mais la première occasion qu'il a eue de constater ouvertement cette lassitude lui est venue lorsque, en octobre de cette année, il a reconnu l'impossibilité d'appliquer indéfiniment, au style religieux, les méthodes toutes profanes de ses messes antérieures. Si bien qu'avant de renouveler son langage instrumental il a tout de suite demandé, aux vieux maîtres de la musique d'église, des moyens d'apporter à cette musique plus de sérieux et de dignité. Nous avons vu comment, dans sa dernière messe de décembre 1776, il a complètement renoncé à tous les artifices « galants » pour reprendre avec plus de science et de liberté les chemins suivis naguère dans ses messes enfantines de Vienne et de Bologne. Et puis, insensiblement, il aura transporté dans sa musique instrumentale les mêmes sentiments, ou plutôt les mêmes tendances et velléités d'émancipation, sauf à ne pas savoir très nettement de quelle manière il réussirait à les y traduire. Son inspiration, sa pensée créatrice, se trouvaient, dès lors, parfaitement prêtes ; et peut-être ses plus belles œuvres des années suivantes n'allaient-elles pas dépasser, à ce point de vue, l'émotion ni l'invention mélodique de morceaux tels que les deux premiers du concerto pour M[lle] Jeunehomme, ou que l'ensemble tout entier de son sextuor en *si bémol*. Restait seulement la forme, depuis la mise en œuvre harmonique de ses idées jusqu'aux détails de l'instrumentation. Sur ce point, toute la bonne volonté de Mozart ne pouvait pas lui tenir lieu de modèles extérieurs ; et vainement il aurait cherché ces modèles dans son milieu musical de Salzbourg. Tout au plus des hasards comme celui de la rencontre de M[lle] Jeunehomme pouvaient lui offrir des aperçus fugitifs sur le

monde du dehors ; et c'est ainsi que, sans doute, maintes particularités de la facture de son concerto doivent lui avoir été suggérées par des œuvres françaises ou allemandes que le hasard lui aura jetées sous la main Son sextuor nous prouve que, dans son désarroi, il s'est de nouveau adressé à son vieux maître Michel Haydn, qui maintes fois déjà l'avait heureusement inspiré. Mais il était parvenu à un degré de développement où tout le charmant génie de Michel Haydn ne pouvait plus lui fournir une nourriture durable ; et toujours son cœur avait faim d'un art plus fort et plus haut, et toujours il tâchait vainement à en découvrir le secret dans l'atmosphère étouffée qu'il avait autour de soi. Par là s'explique le phénomène bizarre qui se manifeste à nous dans son œuvre du printemps de 1777, et que nous avons indiqué déjà au début de ce chapitre. Aussi bien pour parfaire son éducation en vue de son voyage que pour apaiser son besoin d'un nouvel idéal, il a dû certainement, pendant trois ou quatre mois de ce printemps, se plonger corps et âme dans l'étude des vieux maîtres de l'art instrumental, comme il l'avait fait naguère pour ceux de la musique religieuse. Et quand, parmi cette étude, il a eu à composer lui-même de petits ouvrages de circonstance, nous apercevons qu'il y a mis des procédés empruntés immédiatement à ces maîtres anciens. Par exemple, sa dernière « musique de table » revêt, très inopinément, l'allure d'une *suite*, avec tous les morceaux écrits dans le même ton et commençant de la même manière. Ou bien le voilà qui entreprend d'écrire une « sonate en trio » à la façon des vieux italiens ; et il compose un premier morceau, où, à l'imitation des plus vénérables débuts de ce genre suranné, la seconde partie ne reprend pas un seul des sujets de la première. Tout cela n'était évidemment que des contre-coups passagers de ses études ; et le fait est que, bientôt, à Mannheim, dans l'élan de son enthousiasme pour l'atmosphère musicale nouvelle dont il devait y être imprégné et comme enivré, il allait pousser bravement son mépris des vieux maîtres jusqu'à se moquer des auteurs de fugues, et à refuser d'entendre une exécution du *Messie*. Le moment n'était pas encore venu, pour lui, de subir profondément l'influence d'un art trop éloigné des goûts mondains de son temps. Et aussi, dès le mois de juillet 1777, le verrons-nous sorti de cette période de vélléités archaïques et de tâtonnements, pour redevenir un maître tout « moderne » dans son concerto de violon, sa scène dramatique pour Mme Duschek, et ses deux motets. Mais il n'en reste pas moins que, si déjà ses premières œuvres de 1777 nous le montraient profondément différent de ce qu'il avait été l'année précédente, cette différence nous devient encore beaucoup plus sensible lorsque nous comparons les œuvres produites par lui avant et après ce long intervalle d'inaction féconde. C'est au point que son concerto de violon, par exemple, constitue pour nous un problème insoluble,

nous révélant une supériorité de forme si immense, par rapport à tous les concertos antérieurs, que nous sommes tentés de voir là le résultat d'une remise au point accomplie durant la grande maturité de Mozart ; et cependant tout porte à croire que nous nous trompons, du moins, pour ce qui concerne les lignes générales des *soli* et de l'accompagnement, car un progrès analogue nous apparaît dans la scène dramatique d'août 1777, dans l'instrumentation de la messe et des motets du mois suivant. En réalité, ces quelques mois tout consacrés à une sorte d'examen intérieur, comme aussi à une exploration des ressources de son art, doivent avoir exercé sur le jeune homme une action énorme, qui non seulement lui aura enseigné la plupart des choses que nous le verrons connaître ou créer pendant ses séjours de Mannheim et de Paris : il se peut bien, en outre, que Mozart ait appris là d'autres choses encore, dont il aurait tiré plus de fruit sans ces mêmes séjours dans des milieux nouveaux, qui, peut-être, l'ont un peu troublé et momentanément déprimé, sous la multiplicité hétérolite des impressions qu'ils lui apportaient. Oui, nous croirions volontiers que Mozart, lorsqu'il a quitté Salzbourg vers la fin de septembre 1777, était devenu un véritable maître, entièrement mûri, et prêt pour des œuvres différentes de celles que son voyage allait lui faire produire, mais non pas moins savantes de forme, et, par l'émotion, plus hautes. Son concerto de violon, si vraiment ce que nous en possédons date de cette période, égale en puissance d'intention et de métier les œuvres les plus grandes de ses années viennoises ; et tout le génie d'*Idoménée* se découvre déjà dans sa scène d'*Andromède*, de même que son *Sancta Maria* fait pressentir immédiatement son *Ave verum*.

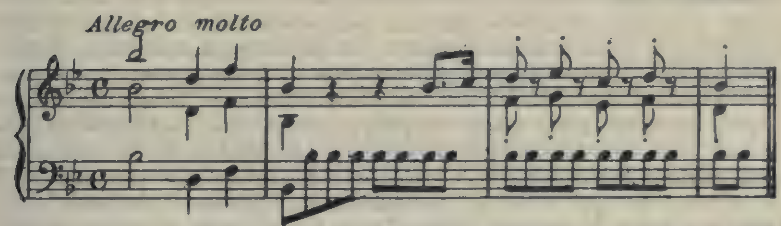
Cependant, il y avait deux modes d'expression musicale que son milieu de Salzbourg, malgré toute l'assiduité des efforts qu'il aurait pu tenter, serait toujours resté hors d'état de lui enseigner : il y avait, en premier lieu, cet art nouveau de l'instrumentation vivante, que l'orchestre de Mannheim était seul en Europe à pratiquer sous son aspect éminemment « moderne » ; et puis il y avait ce qu'on pourrait appeler le drame musical, l'adaptation des procédés de la musique « moderne » à traduire expressément le mouvement et la vie d'une action théâtrale. Celle-là, à cette date, ne pouvait s'apprendre qu'à Paris, où Gluck et Grétry étaient en train de constituer vraiment un style dramatique nouveau, combinant avec les anciennes traditions expressives de Rameau tout ce que gardait encore de viable l'opéra italien. Sans l'heureux hasard de son séjour à Mannheim, Mozart ne serait point parvenu à revêtir ses inventions mélodiques de cette richesse et variété instrumentale qui devait se manifester dans son œuvre ultérieure ; et plus précieux encore allait être pour lui son long séjour à Paris, où, pour la première fois, il était destiné à comprendre, en quelque sorte, l'appropriation musi-

cale de la parole humaine, le moyen de rendre ses inventions plus précises et plus pathétiques, en les rattachant à un fond défini d'action et de passion humaines. A ce double point de vue, son voyage a de quoi nous apparaître comme nécessaire et providentiel, sauf pour nous à ne pas oublier que le jeune musicien qui va s'éloigner de Salzbourg emporte d'avance avec soi un bagage de génie et de science dont il risquera de perdre une certaine part, tout au moins provisoirement, en échange du supplément d'instruction professionnelle qu'il y ajoutera.

274. — *Salzbourg, janvier* 1776.

Divertimento (musique de table) en si bémol, pour deux hautbois, deux cors et deux bassons.

K. 270.
Ms. à Berlin.



Allegro molto. — Andantino (en fa). — Menuetto : moderato et trio (en mi bémol) — Presto.

L'autographe de cette cinquième « musique de table » porte l'inscription : *5° Divertimento a 6 di A. W. Mozart nel Gianajo 1777.* Inutile d'ajouter que, comme les œuvres précédentes de la même série, celle-ci doit avoir été destinée aux repas de la Cour salzbourgeoise. Et nous retrouvons ici le jeune homme fidèle à son principe d'employer tour à tour, pour ces petites sérénades d'instruments à vent, les trois tons appropriés de *fa*, *si bémol*, et *mi bémol*.

Quant au contenu musical du n° 274, un seul trait suffirait déjà à nous montrer le changement, aussi profond qu'imprévu qui s'est produit chez Mozart depuis ses dernières œuvres instrumentales, écrites l'été précédent : tandis que, dans celles-ci, et jusque dans les plus travaillées, le jeune homme négligeait de varier ses rentrées, désormais il se met à les varier jusque dans ses morceaux les moins considérables, tels que tous ceux de cette « musique de table », à l'exception du *rondo* final. Dans le premier *allegro* et l'*andante*, les modifications portent sur le second sujet, dont la reprise est d'ailleurs suivie, dans l'*andante*, d'une de ces *codas* mélodiques, utilisant les grandes lignes du premier sujet, qui, plus tard, fourniront à Mozart de merveilleuses occasions de déployer son génie de poète. Dans le menuet et le trio, la première partie est reprise en entier après la seconde, mais très profondément modifiée, suivant un procédé que Mozart, depuis lors, ne cessera plus d'employer. Rien de plus curieux que l'évolution de la coupe du menuet, chez Mozart,

jusqu'à cette adoption de la reprise variée : successivement nous avons vu le jeune homme reprendre toute la première partie, sous l'influence viennoise, ne plus faire aucune reprise sous l'influence italienne, revenir au procédé viennois, ne reprendre que la seconde moitié des premières parties, et puis, en 1776, recommencer à reprendre celles-ci toute entières, en attendant de découvrir enfin ce moyen de la reprise variée qui dorénavant satisfera chez lui, tout ensemble, son goût naturel de la tradition allemande et sa crainte d'une monotonie un peu fatigante.

Mais ce n'est pas seulement à cette variation des rentrées que nous reconnaissons ici un esprit et un style nouveaux. Il nous suffit, par exemple, de jeter un coup d'œil sur le début du premier morceau pour découvrir un autre changement : au lieu du petit sujet initial suivi aussitôt de sa ritournelle, nous avons ici une seconde version du premier sujet, qui est déjà comme un essai d'élaboration thématique ; et c'est encore sur ce même premier sujet, cette fois vraiment élaboré, que sera construit le *développement*. De même aussi, dans l'instrumentation, quelle différence avec les « musiques de table » du milieu de 1776 ! Sans doute, le premier hautbois continue toujours à remplir un peu le rôle du premier violon dans un orchestre : mais à chaque instant les autres instruments viennent désormais le doubler ou le remplacer dans le dessin du chant ; et surtout il faut voir de quelle façon, lorsqu'ils accompagnent, chacun d'eux a son rôle propre, depuis le second hautbois jusqu'aux cors, très actifs ici et souvent indispensables. En un mot nous nous sentons transportés dans une atmosphère musicale qui reste bien de même ordre que celle des harmonieuses « musiques de table » de l'année précédente, mais dorénavant avec une richesse, une complexité, une qualité d'art supérieures. Et il n'y a pas jusqu'à la disposition des morceaux qui ne nous révèle que quelque chose s'est modifié, dans l'esprit du jeune maître : car voici qu'après avoir naguère adopté, pour ces petites *cassations*, une coupe libre et toute fantaisiste, il revient à la coupe traditionnelle de la symphonie ou du quatuor, pour ne plus la quitter depuis ce temps !

Le premier morceau est fait de deux sujets dont l'un, comme nous l'avons dit, se trouve exposé deux fois sous des formes différentes. La première fois, il est chanté par les deux hautbois avec des réponses des cors ; la seconde fois, le premier basson tend à doubler le chant, ou même, parfois, à l'exposer seul. Le second sujet, précédé d'une sorte de petit prélude, est chanté par le premier hautbois, sur un accompagnement continu du second, que reprend ensuite le premier basson. Pour terminer la première partie, au lieu des figures nouvelles de 1776, un passage tout rythmique à l'unisson des hautbois et bassons. Du *développement* on a vu tout à l'heure qu'il consistait tout entier, en une reprise élaborée du rythme du premier sujet ; et nous avons dit également que la rentrée, ensuite, était sensiblement variée. Mozart en supprime d'abord l'annonce du prélude ; puis il intervertit complètement le rôle des instruments, et allonge la terminaison du sujet en y ajoutant deux mesures nouvelles, d'un effet charmant.

L'*andante* a la forme d'un petit morceau de sonate, avec deux sujets, un court *développement* en transition, et une rentrée où, comme nous

l'avons dit, le second sujet est sensiblement étendu, et suivi, en outre, d'une délicieuse *coda* mélodique sur le rythme du premier sujet, où l'accompagnement est fait par les cors. Aussi bien le morceau tout entier est-il d'une douceur et d'un charme exquis, avec cela très agréablement instrumenté ; et de petites imitations en écho entre les hautbois et les bassons, des mouvements contraires aux diverses voix, une foule de nuances accentuant l'expression, nous montrent ici les progrès accomplis chez Mozart, qui d'ailleurs, dès le mois suivant, reprendra en le rehaussant le rythme initial de son *andantino* pour en faire le thème des admirables variations de son second *sextuor*.

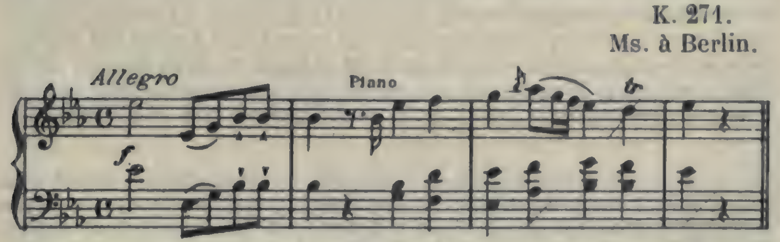
Non moins remarquables sont le menuet et son léger trio, en rythme de valse allemande. Comme nous l'avons dit, dans le menuet et son trio, toute la première partie est reprise, mais déjà très variée ; et il conviendrait de noter, entre autres détails significatifs, l'importance mélodique des cors dans le menuet, ainsi que, dans le trio, la manière imprévue et savoureuse dont Mozart ne s'arrête point de transmettre le chant d'une voix à l'autre, tout en conservant à l'allure de sa valse une unité et un coulant parfaits.

Enfin le dernier morceau est un gracieux *rondo* dont les intermèdes, suivant une conception dont nous avons déjà rencontré la trace dans des morceaux courts et rapides de ce genre, dérivent du thème et semblent le continuer, au lieu de s'opposer à lui. Ce thème est, du reste, une mélodie si sensuelle et d'une expression fuyante si marquée que Mozart le reprendra, plus tard, dans le *duo de la lettre* des *Noces de Figaro*, pour traduire la hâte fièvreuse de ses personnages. Quant à la coupe du *rondo*, c'est ici la coupe française ordinaire, avec un intermède central non repris, et suivi d'une répétition complète de la première partie : mais à cette répétition Mozart a joint une *coda* où son génie apparaît tout entier, et où, de la façon la plus naturelle, presque insensiblement, il s'est amusé à superposer et à combiner les deux rythmes du thème et du premier intermède. L'instrumentation est, comme le chant, très légère et discrète, mais avec une entente admirable de l'effet des divers instruments.

275. — *Salzbourg, janvier* 1777.

Concerto en mi bémol, pour piano avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse.

K. 271.
Ms. à Berlin.



Allegro. — *Andantino* (*en ut mineur*). — *Rondo : presto avec un menuetto cantabile* (*en la bémol*).

Le manuscrit de ce concerto porte l'inscription : *Concerto per il clavicembalo del sgr. Caval. A. W. Mozart nel Gennaio 1777* ; et nous savons en outre que l'ouvrage, pour la première fois dans la vie de Mozart, a été destiné à être exécuté d'abord par l'une des plus célèbres virtuoses du temps : Mlle Jeunehomme, que Mozart et son père, dans leurs lettres, appellent tantôt Jénomé, et tantôt, à l'italienne, Jenomi. En effet, c'est toujours sous le nom de « concerto pour la Jénomé » que Mozart, de Mannheim et de Paris, désignera ce concerto en *mi bémol* ; et il écrira aussi à son père, de Paris, le 5 avril 1778, que « Mme Jénomé » se trouve dans cette ville, ce qui signifie clairement que les Mozart l'ont, auparavant, rencontrée ailleurs, évidemment à Salzbourg. Voici donc que, en janvier 1777, le jeune maître, sans sortir de chez lui, a l'occasion de connaître une pianiste française des plus renommées d'alors, et même d'écrire pour elle un concerto de piano! La chose, en soi, est déjà très intéressante, nous revélant que Mozart, dès cette date, devait s'être acquis une certaine réputation comme compositeur, en l'absence de laquelle Mlle Jeunehomme n'aurait pas songé à lui demander un concerto. Mais ce que nons aimerions à savoir, et qui nous est malheureusement tout à fait inconnaissable, c'est l'influence qu'a pu exercer sur le jeune Salzbourgeois cette rencontre de la pianiste en tournée, à la fois au point de vue de la technique du piano et des œuvres françaises du répertoire de Mlle Jeunehomme, que celle-ci n'a pu manquer de mettre sous les yeux de l'auteur du nouveau concerto écrit à son intention. Pour ce qui est du présent concerto en *mi bémol*, notamment, la visite à Salzbourg de l'éminente pianiste a-t-elle contribué à accentuer l'extrême différence de cet ouvrage avec les concertos précédents, ainsi que la nouveauté et la hardiesse de forme qui vont s'y montrer à nous ? Mozart a-t-il entendu là un concerto français inédit qui, par exemple, lui ait fourni le modèle ou le point de départ de son *andantino* en *ut mineur*, si étrange et si français tout ensemble, avec son allure d'*arioso* d'opéra entremêlé de récitatifs ? Nous l'ignorons, et, sans doute, ne parviendrons jamais à le découvrir [1].

Mais, en tout cas, cet accident de la vie de Mozart ne peut avoir apporté au jeune maitre que des indications d'ordre tout formel, tandis que la véritable originalité du concerto ne saurait lui être venue de là. Cette originalité, singulière et considérable, nous donnant aujourd'hui comme l'impression d'un abîme entre le concerto pour Mlle Jeunehomme et tous les concertos de 1776, et même nous faisant voir une conception du genre plus nouvelle et plus audacieuse que tout ce que nous trouvons, plus tard, dans les grands concertos de la maturité du maître, elle est, avant tout, la conséquence directe de la crise subie durant les derniers mois de l'année précédente. Mozart est fatigué et déçu de son ancien idéal « galant ». Il sent qu'il y a en lui quelque chose de plus haut qui demande à s'exprimer, sans qu'il sache encore par quels moyens il

1. Cependant, il serait très possible que l'idée de cet emploi du récitatif, aussi bien dans ce concerto de janvier 1777 que dans le grand *divertimento en sextuor* de février suivant, soit encore venue à Mozart de Michel Haydn, dont nous verrons qu'un *divertimento* en *si bémol* probablement composé vers ce même temps, aura son contre-coup direct sur le susdit *sextuor*.

l'exprimera définitivement. Et ainsi il cherche, et tâtonne, et profite des moindres indications du hasard pour se lancer aussitôt dans des voies qu'il abandonnera dès l'œuvre suivante. Ici, manifestement, il conçoit le concerto d'une façon volontiers « française », au moins quant à la portée expressive, c'est-à-dire comme un genre ou le sentiment pathétique doit l'emporter sur la musique pure, traduit dans tout le détail de ses nuances avec le plus de force possible et de précision. Telle est, en tout cas, la pensée qui paraît bien avoir présidé à la composition des deux premiers morceaux du concerto, car le *rondo* final, ainsi qu'on verra, est tout différent des deux autres morceaux quant à sa signification poétique, et se rattacherait plutôt à la même influence française qui avait inspiré les finales des concertos de violon de 1775. Mais le premier *allegro* et l'*andantino* sont vraiment comme l'essai d'un pianiste qui voudrait continuer, dans son genre, l'œuvre expressive de Rameau et de Gluck. Oubliant presque l'obligation où il est de travailler pour une virtuose, oubliant aussi sa science d'harmoniste et de contrapuntiste, comme aussi la richesse instrumentale de ses grandes œuvres de 1776, il ne tâche qu'à saisir, approfondir, et rendre pleinement une émotion très passionnée dont il est envahi. Non pas que la virtuosité, ni la science, et le contrepoint même, soient absents de ces deux morceaux : mais toujours ils y sont sacrifiés, avec tout le reste, au souci dominant de l'expression vivante.

Dès le début du premier morceau, des moyens presque trop simples et d'une intention trop visible nous révèlent ce désir de promouvoir le genre du concerto à une dignité nouvelle. A peine l'orchestre a-t-il exposé, en une mesure, le rythme initial du morceau, — un rythme à la fois énergique et passionné, qui dominera désormais le morceau tout entier, — que déjà le piano lui enlève la réponse et l'expose à sa place, comme pour affirmer sa présence, et qu'il n'entend pas intervenir seulement pour jouer son rôle habituel de redites plus ou moins ornées. Et pareillement, après que le prélude d'orchestre, au sortir de cette interruption du début, a déroulé devant nous les deux sujets du morceau, suivis encore d'une troisième figure en *coda*, le piano, avant d'entamer à son tour le premier sujet, commence son *solo* en collaborant de nouveau, par un trille prolongé, au travail de l'orchestre qui achève son prélude. Puis, dans le *solo* régulier qui suit, à chaque instant l'orchestre et le piano instituent entre eux un véritable dialogue, chacun des deux se taisant pendant la réponse de l'autre. Les deux sujets s'opposent avec une intensité d'expression remarquable, le second tout enlacé et sensuel, comme une caresse après l'impérieux appel du premier ; et Mozart est si préoccupé de la portée sentimentale de son morceau, toute fondée sur le contraste de ces deux sujets, que, par une anomalie peut-être unique dans le concerto « galant », il s'abstient tout à fait de donner à son soliste ce troisième sujet « libre » que l'usage était d'intercaler, dans le *solo*, entre les deux autres. Il ne veut pas d'autres éléments que ceux qu'il s'est donnés dès l'entrée ; et il faut voir avec quel art et quelle passion, dans son *développement*, toujours sans introduire l'ombre d'une idée nouvelle, il se met à étendre, à renverser, à rehausser par des modulations ou des transformations toujours très

simples et très vigoureuses, cet appel frémissant qui constitue son premier sujet. Mais ce n'est pas tout, et la rentrée a peut-être plus encore que cet admirable *développement* de quoi nous montrer le progrès accompli dans le style du jeune maître. Car, cette fois, au lieu de reprendre exactement sa première partie, sauf à l'agrémenter de menus changements dans les traits ou l'ornementation, voici que déjà il fait subir au premier sujet, dans cette rentrée, une véritable transfiguration expressive, comme celles que nous rencontrerons, plus tard, dans les rentrées de ses symphonies ou sonates. Et si, en vérité, la rentrée du second sujet ne comporte pas le même travail de renforcement, une dernière surprise nous attend dans la grande et magnifique *coda* du morceau. Après avoir repris, une fois de plus, ce premier sujet qui n'a, pour ainsi dire, point cessé de se proclamer énergiquement à travers le morceau, Mozart confie maintenant à l'orchestre une nouvelle montée héroïque du rythme de ce sujet, aboutissant à la grande cadence finale, qui, elle-même, devait continuer encore cette montée suprême, et puis lui opposer, délicieusement, la caresse sensuelle du second sujet. Tel est, en tout cas, le contenu de la cadence que nous trouvons dans la série des cadences classées toutes ensembles par Mozart vers la fin de sa vie ; et tout porte à croire qu'il s'agit bien là, du moins quant à l'allure générale, de l'authentique cadence composée par le jeune homme, pour la pianiste française ou pour soi-même, durant notre année 1777. Encore cette cadence ne met-elle pas fin à l'intervention du piano, qui, jusqu'à la dernière mesure du morceau, ne se relâche pas de dialoguer avec l'orchestre.

Mais la puissance pathétique de ce premier morceau pouvait à peine nous faire prévoir le très haut degré d'émotion douloureuse que Mozart se réservait de traduire dans l'*andantino* de son concerto. Là, nous ne découvrons plus même la petite part d'ornementation « pianistique » qui, dans l'*allegro*, continuait à nous rappeler le genre de l'œuvre. L'expression y règne en maîtresse absolue, une expression d'angoisse très pure et noble dans sa profondeur tragique, faisant songer, comme nous l'avons dit, à un *arioso* de Rameau ou de Gluck, et servie aussi bien par le style que par l'instrumentation du morceau. Celui-ci s'ouvre par un prélude d'orchestre où les deux violons, en une imitation continue sous forme d'écho, murmurent le rythme d'une plainte étouffée, se poursuivant sans contours mélodiques bien définis, et aboutissant à une cadence traditionnelle de récitatif d'opéra. Puis, pendant que l'orchestre reprend cette plainte en façon d'accompagnement, le piano commence au-dessus d'elle un chant d'une simplicité et d'une désolation infinies en *ut mineur* qui se prolonge de phrase en phrase, sans cesse interrompu, à l'orchestre, par des rappels ou des continuations du récitatif du prélude, pour s'achever par une figure nouvelle, plus doucement résignée, mais bientôt coupée, à son tour, par une reprise au piano du rythme initial de la plainte avec la cadence récitative qui terminait celle-ci. Vient alors le *développement*, ou plutôt une seconde strophe de l'*arioso*, précédée, comme la première, d'un petit prélude d'orchestre qui en expose l'allure initiale ; et cette seconde strophe s'enchaîne directement, au piano, avec une reprise variée de la première, au moyen d'un rappel, toujours au piano, de la plainte qui ouvrait le

morceau. Enfin, ici comme dans l'*allegro* précédent, cette rentrée variée est suivie d'une *coda*, où, d'abord, reparaît la plainte du début, cette fois murmurée en imitations par le piano et le premier violon ; après quoi Mozart reprend librement quelques-uns des passages les plus significatifs du morceau, en leur joignant une figure nouvelle, toute légère et comme sanglotante, que le piano nous fait entendre après sa grande cadence : car il se trouve ici qne cette cadence, autre innovation très hardie, est à la fois précédée et suivie d'un travail du soliste collaborant avec l'orchestre. Comme dans l'*allegro* précédent, le soliste ne s'arrête pas de chanter jusqu'aux dernières mesures du morceau, où, une fois encore, il murmure la plainte du prélude, avec sa conclusion récitative.

Ainsi ces deux morceaux constituent vraiment une façon de scène dramatique, sans rapport aucun avec les trois concertos « galants » de l'année 1776. Que si, maintenant, après avoir défini simplement leur contenu expressif, nous examinons le détail de leur style, nous reconnaîtrons, comme nous l'avons dit déjà, un effort incessant pour subordonner tous ces détails à la portée expressive que Mozart a en vue. L'écriture est généralement toute simple, et presque toujours homophone, sauf lorsque, dans l'*andantino*, l'imitation en écho doit servir à rendre plus intense l'émotion traduite. Les modulations elles-mêmes, nombreuses et souvent très belles, n'offrent pas le caractère de hardiesse harmonique que nous leur avons vu dans d'autres œuvres de Mozart : comme tout le reste, elles n'interviennent qu'au profit du sentiment à exprimer. L'instrumentation de l'orchestre, pareillement, merveilleuse d'aisance et de sûreté, laisse voir une certaine réserve qui résulte tout entière du désir de tout sacrifier à l'expression poétique. Dans le quatuor, où le rôle de l'alto commence de plus en plus à redevenir indépendant, l'activité ne renaît que quand l'orchestre répond au piano : les passages d'accompagnement étant très peu fournis. Les hautbois et les cors, eux, restent toujours très actifs, et souvent même se trouvent seuls chargés d'accompagner le piano. Enfin celui-ci, nous l'avons dit, n'a que très peu d'occasions d'étaler sa virtuosité : très peu de suites d'octaves ou de tierces, à peine quelques croisements de mains dans le *développement*, et, tout au plus, un fréquent travail d'ornementation autour des rythmes dessinés par l'orchestre. Mais jamais jusqu'ici, dans un concerto, le soliste n'avait été plus occupé, ni plus efficacement, et il va sans dire que toute sa partie est d'une élégance pure et naturelle, d'une justesse d'expression, et d'une incessante beauté mélodique qui, aujourd'hui encore, devraient faire de ce concerto l'une des œuvres préférées de tout pianiste aimant l'art ancien.

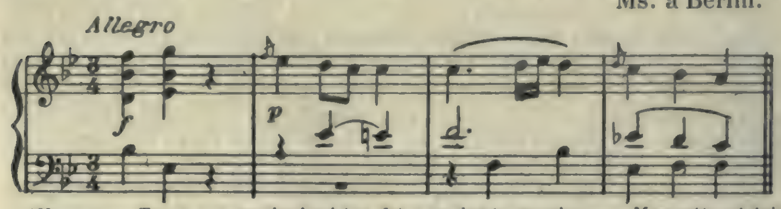
Quant au *rondo* final, très long et d'ailleurs tout débordant de gaîté spirituelle, nous avons dit déjà qu'il constraste avec les deux autres morceaux par son allure simplement « galante ». Il est construit tout à fait comme les *rondos* de l'été de 1776, à cela près que Mozart l'a allongé en y intercalant, — à la manière du trio de piano de Michel Haydn et de ses propres *rondos* dans les concertos de violon de 1775, — un intermède tout épisodique, sous la forme d'un menuet en *la bémol* accompagné de quatre variations. Ce menuet, d'un caractère beaucoup plus concertant que le reste de l'ouvrage, doit avoir été écrit pour permettre à Mlle Jeunehomme de déployer sa virtuosité dans le genre gracieux

et chantant. L'accompagnement de l'orchestre y est assez peu important, sauf pour la dernière variation, où le quatuor dessine un chant très simple et régulier sous une broderie ininterrompue d'arpèges du piano. Deux petites cadences sur des points d'orgue encadrent ce délicieux épisode, et Mozart a encore introduit dans son manuscrit une autre cadence, non moins brillante et purement ornementale, avant l'une des reprises du thème de son *rondo*. Ce *rondo* tout entier est d'ailleurs d'une exécution assez délicate et difficile, moins par ses traits, croisements de mains, et autres artifices que par le mouvement continu, et toujours modulé, qu'il impose à l'exécutant. L'un de ses intermèdes, maintenu dans des tons mineurs, est d'une belle expression pathétique, et sera utilisé plus tard par Mozart dans le premier finale de *Don Juan*. La rentrée, suivant la coupe française, ramène les deux intermèdes qui ont précédé le menuet, mais intervertis et librement variés. Enfin, la particularité la plus intéressante de ce long finale concertant est l'emploi qu'y fait Mozart, comme dans ses *rondos* de 1776, d'une figure caractéristique souvent répétée dans des tons divers, et servant à unir entre elles toutes les parties du *rondo*. L'instrumentation, dans le *rondo* tout entier, est du reste assez peu fournie, et le rôle du piano y dépasse infiniment celui de l'orchestre. C'est le piano seul, notamment, qui expose tout le thème au début du *rondo*, jusqu'à ce que l'orchestre lui réponde, comme en refrain, par la susdite figure destinée à reparaître entre les intermèdes. Cependant, dans l'intermède mineur dont nous avons parlé, le piano et l'orchestre ont une sorte de dialogue dramatique, qui accentue la ressemblance de cet intermède avec une scène d'opéra.

276. — *Salzbourg, février* 1777.

Divertimento à six en si bémol, pour deux violons, alto, deux cors et basse.

K. 287.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Tema con variazioni (en fa) : andante grazioso. — Menuetto et trio (en sol mineur). — Adagio (en mi bémol). — Menuetto et trio (en mi bémol). — Andante et allegro molto.

Le manuscrit de ce sextuor porte seulement : *Divertimento a 6 Stromenti*, — la date qui suivait cette inscription ayant été coupée : mais l'éditeur André, qui avait possédé ce manuscrit, y avait lu la date de « février 1777 ». D'autre part, nous savons par des lettres de Mozart lui-même et de son père que le présent sextuor a été écrit, comme le

précédent, n° 255, pour la comtesse Lodron ; et l'on serait d'abord tenté d'en conclure que, le n° 255 ayant été composé en juin 1776 pour un anniversaire de naissance, c'est pareillement en juin 1777, pour la même occasion, que Mozart a dû composer le second. Mais bien que les affirmations d'André soient souvent peu sûres, celle qui concerne le n° 276 est d'autant plus probable que le style de ce sextuor le rattache immédiatement aux deux œuvres authentiques de janvier 1777. Le thème varié du premier *andante*, en effet, semble n'être qu'une extension de l'*andante* du n° 274, et le finale se trouve précédé et coupé d'un récitatif qui sort évidemment de la même inspiration que l'*andante* du concerto pour Mlle Jeunehomme ; sans compter que, d'une façon générale, comme nous le verrons, ce *divertimento*, par son caractère et les tendances qu'il révèle, est exactement la contrepartie du concerto précédent. Avec une coupe extérieure toute pareille à celle du *sextuor* de 1776, il diffère de celui-ci tout à fait comme ce concerto différait de ceux pour la comtesse Lodron et pour la comtesse Lützow. Tout y est, à la fois, plus poussé dans l'expression, et plus étendu, plus varié, dans la forme. Mais, d'ailleurs, nous savons que Mozart a encore composé, — sur le même papier et avec une écriture toute semblable, un autre sextuor en *fa* (K. 288), dont le premier feuillet nous est seul parvenu : rien n'empêche de supposer que celui-là ait été écrit en juin 1777, pour le même anniversaire que celui de 1776, tandis que le n° 276 a été fait en février, pour une autre fête dans la même maison.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons être certains que ce sextuor est né aussitôt après le concerto pour Mlle Jeunehomme ; et si, dans ce dernier, les deux premiers morceaux nous ont offert un ensemble musical d'une originalité et d'une beauté merveilleuses, ici c'est l'ouvrage tout entier qui nous apparaît comme l'un des chefs d'œuvre les plus exquis de Mozart, avec un mélange incomparable de la vie et passion juvénile de 1776 et déjà d'une élaboration musicale infiniment supérieure. D'où l'on ne doit pas conclure que nous considérions le jeune homme, depuis lors, comme parvenu à sa pleine maturité, et produisant désormais des chefs-d'œuvre sans interruption. Car la vérité est que son grand voyage de 1778, tout en complétant sa formation artistique sous plus d'un rapport, aura encore pour effet d'accentuer chez lui le trouble et l'indécision que trahissent déjà maintes de ses œuvres de la suite de 1777. Plusieurs fois déjà nous avons rencontré dans sa carrière des périodes d'une richesse admirable où l'on pouvait supposer qu'il avait acquis l'entière maîtrise d'un certain style donné ; après quoi survenaient, à nouveau, des crises de tâtonnements, ou parfois même de recul apparent. De même il en sera encore cette fois, ou plutôt de même il en sera jusqu'au bout de sa vie. Et il est bien sûr, par exemple, que le grand sextuor en *ré* qu'il produira après son retour de Paris, en 1779, ne supportera point la comparaison avec ce magnifique sextuor de de février 1777. Le jeune maître, à ce moment, rêvera d'introduire dans son œuvre toutes sortes d'aspirations nouvelles, qui déborderont du cadre un peu étroit du « divertissement » et empêcheront son sextuor de nous offrir l'élégante et pure perfection du présent n° 276. Celui-ci, en effet, se trouve avoir le précieux avantage de correspondre absolument à l'état d'esprit de Mozart durant ce début de 1777 : avec des ten-

dances vers une musique plus savante et plus haute que la simple « galanterie » de 1776, mais sans que le jeune homme, au fond, se soit encore affranchi de ses dispositions mondaines et un peu superficielles de l'année précédente. Si bien que ces éléments plus relevés, que nous avons rencontrés déjà dans le concerto et la « musique de table » de janvier 1777, ne font que s'ajouter harmonieusement à l'ensemble des sentiments et du style de 1776, nous procurant ainsi un *divertimento* qui, comme nous l'avons dit, n'est qu'une façon de pendant, plus travaillé et plus nourri, mais avec cela d'inspiration pareille, au charmant sextuor de l'année précédente.

Nous avons dit, au sujet du concerto pour Mlle Jeunehomme, qu'il nous était impossible de découvrir sous quelle influence spéciale Mozart avait fait l'énorme progrès séparant ce concerto de ceux de l'année précédente. Dans le cas du sextuor, au contraire, aucun doute n'est possible sur la source où le jeune homme a puisé l'idée première et toute l'allure générale de son œuvre. Une fois de plus, Mozart a été stimulé et soutenu par l'exemple de son grand maître et confrère salzbourgeois Michel Haydn ; et jamais encore, peut-être, son génie n'a aussi abondamment profité des leçons qu'il en retirait. Non seulement c'est à Michel Haydn qu'il devait, dès 1776, la pensée de ce genre du *divertimento* en sextuor : de même qu'il avait, à ce moment, pris expressément pour modèle le *notturno* en sextuor composé par Michel Haydn le 21 décembre 1772, tout en empruntant aussi bien des choses à un *divertimento* en *si bémol* de septembre 1774, de même son sextuor de février 1777 dérive en droite ligne d'un *divertimento* en *si bémol* pour quintette à cordes que Michel Haydn aura certainement composé aux environs de 1776[1].

Impossible de jeter les yeux sur le *divertimento* de Michel Haydn sans être tout de suite frappé de son extrême ressemblance avec le *sextuor* de Mozart. Mêmes idées, présentées et développées de la même façon ; même atmosphère générale de grâce légère et chantante, où le solo de violon de l'*adagio* vient tout à coup introduire une ombre fugitive de rêverie poétique. Identité complète dans le rôle des instruments à cordes, à cela près que l'alto, chez Michel Haydn, apparaît plus libre et plus hardi que chez Mozart, encore un peu gêné par le souvenir de ses procédés « galants » des années précédentes. Et que si, maintenant, nous examinons la distribution des morceaux, voici d'abord que les deux mouvements lents, de part et d'autre, se trouvent conçus tout semblablement : l'un étant un petit thème varié, avec six variations chez Mozart comme chez Michel Haydn, et entendues de la même manière ; et puis un *adagio* en *mi bémol* qui, dans les deux œuvres, nous

1. Indépendamment des considérations tirées du style de ce *divertimento*, tout à fait pareil à celui des œuvres datées de Michel Haydn vers 1775 ou 1776, la manière française d'orthographier le mot « rondeau », — comme on se rappelle que Mozart l'orthographiait en 1775, — prouverait bien qu'il s'agit là d'une œuvre composée aux environs de ces années, s'il n'était pas arrivé à Michel Haydn, plus tard encore, d'écrire le mot « rondeau » de cette façon, une ou deux fois. Mais un autre argument plus décisif est, dans l'*allegretto* varié, l'absence de toute variation mineure, tandis que, plus tard, à l'exemple de son frère, Michel Haydn ne manquera jamais à introduire une variation mineure dans ses thèmes variés.

offre la même apparence d'un grand chant lyrique du premier violon, avec un accompagnement continu du reste des voix. Les deux menuets avec leurs trios pourraient, presque, être transportés du quintette de Michel Haydn dans le sextuor de Mozart. Et enfin, à côté de maintes autres analogies que nous signalerons tout à l'heure, c'est incontestablement dans le quintette de Michel Haydn que Mozart aura pris l'idée de ce récitatif qui servira de prélude au finale de son sextuor. Chez Michel Haydn, il est vrai, le récitatif figure parmi les variations de l'*allegretto* ; et c'est dans une *cassation* en *ré* de la même période, qui ne nous est connue que par fragments (à la Bibliothèque de Munich) que nous voyons le récitatif employé comme prélude d'un autre morceau, ainsi que l'a employé Mozart. Mais les deux récitatifs du quintette et du sextuor sont si étroitement apparentés par leur allure et leur style qu'aucun doute n'est possible sur l'emprunt fait par Mozart à son illustre confrère : et le concerto pour Mlle Jeunehomme nous a montré déjà comment le jeune maître, tout heureux d'avoir découvert chez Michel Haydn cette utilisation instrumentale du récitatif, s'est aussitôt ingénié à en tirer parti sous un autre aspect.

Voilà donc où Mozart a cherché l'inspiration et le point de départ de son sextuor ; et force nous est même de reconnaître, après cela, qu'il y a dans l'œuvre de Michel Haydn telles qualités de « métier » musical, par exemple le rôle indépendant de l'alto ou l'usage très hardi du contrepoint dans le premier *allegro*, qui, au point de vue technique, marquent la supériorité du modèle imité sur l'œuvre, moins savante et habile, qui en est sortie. Mais par ailleurs la qualité profonde de génie de Mozart nous est infiniment sensible dans la comparaison de son sextuor avec le *divertimento* qu'il a eu sous les yeux. Avec son pouvoir mystérieux de transfiguration, il est bien sûr que Mozart, tout en imitant Michel Haydn, ajoute inconsciemment à ce qui lui vient de ce maître un surcroît singulier, à la fois, de vie passionnée et de pure beauté artistique. Son œuvre nous semble se mouvoir, en quelque sorte, dans un monde plus haut, avec plus d'humanité traduite devant nous par le musicien, et traduite dans une musique qui réalise plus pleinement toutes les aspirations esthétiques d'ailleurs communes à Mozart et à Michel Haydn. Aussi bien, comme nous l'avons dit, ce sextuor est-il un des chefs-d'œuvre de Mozart, qui jamais plus désormais, jusqu'à son *trio* pour cordes de 1788, ne produira un « divertissement » d'une perfection plus entière.

Du style du sextuor, nous nous bornerons à dire qu'il est tout juste aussi travaillé que l'exige l'idéal du genre, avec une élaboration qui serait insuffisante pour un quatuor de chambre, mais qui, plus poussée, risquerait de gâter le charme léger et rapide d'un *divertimento*. Les *développements*, dans le premier morceau et le finale, ne sont pas encore, comme les *développements* ultérieurs de Mozart, une façon de concentration et rehaussement expressifs des sujets des morceaux, mais déjà ils contiennent des allusions à ces sujets, ou même de véritables variations sur eux. Le contrepoint est très rare, et d'une simplicité extrême : mais les modulations imprévues abondent, l'accompagnement est assez fourni pour avoir de quoi occuper librement toutes les voix employées ; et parfois même le second violon, la basse, ou même

les cors, se substituent un moment au premier violon pour dessiner la ligne du chant. La présence des cors est d'ailleurs, ici, bien autrement justifiée que dans le sextuor de 1776 : peu s'en faut qu'ils ne tiennent le rôle le plus important dans l'ensemble harmonique après les violons. Et quant au premier violon, dont peut-être Mozart se réservait d'exécuter lui-même la partie, chez la comtesse Lodron, celui-là est traité d'une manière presque concertante, avec une richesse admirable d'expansion mélodique, et qui n'exclut pas maintes difficultés techniques, depuis d'énormes écarts soudains jusqu'à de fréquents passages en *tempo rubato*.

Le premier morceau, à la différence de celui du sextuor de 1776, revient à la coupe classique du morceau de sonate, avec deux grands sujets seulement, suivis d'une troisième idée en manière de *coda*. Mais il est curieux de voir que Mozart, qui semble maintenant avoir abandonné son procédé familier de 1776 consistant à faire commencer ses morceaux par une entrée et à ne reprendre celle-ci qu'à la fin, s'est tout à coup rappelé ici cette habitude de naguère, peut-être avec l'intention charmante, — et très conforme à son caractère, — de relier ainsi son œuvre nouvelle à la précédente. Il ouvre donc son morceau par huit mesures de prélude qui ne reviendront plus que dans la *coda* ; après quoi son premier sujet est exposé par les deux violons, avec des réponses des cors, et poursuivi longuement jusqu'à une cadence complète en *fa ;* et puis c'est le second sujet, sur un rythme de valse, aboutissant à une très longue ritournelle où l'alto et le second violon s'amusent à reprendre en imitations un trait dessiné d'abord par le premier violon. Enfin, avant les deux barres, la troisième figure susdite cède la place, brusquement, à un rappel du rythme du premier sujet, qui va enchaîner la première partie avec le *développement*. Celui-ci est très étendu, comme dans le quintette de Michel Haydn, et toujours comme chez Michel Haydn, nous y voyons reparaître les deux sujets précédents revêtus d'une signification nouvelle. Mais Mozart ajoute encore, aux échos de ces deux sujets, une sorte de récitatif ou de passage pathétique chanté par le premier violon, avec d'audacieux chromatismes qui se retrouvent également, ensuite, dans le retour amplifié et transformé du rythme dansant du second sujet. Hélas ! la rentrée qui succède à ce merveilleux *développement* n'a point la nouveauté magnifique des rentrées variées du concerto pour Mlle Jeunehomme. Mozart, peut-être encore en souvenir de son sextuor de 1776, y reproduit simplement toute la première partie, sauf à modifier un peu les traits concertants du premier violon et la cadence finale, qui, en outre, se trouve ramenée une dernière fois dans la *coda* du morceau, après la reprise de l'entrée du début.

Quant au petit mouvement lent qui vient en second lieu, et à qui Mozart, en 1776, avait donné la forme d'un *rondo*, nous avons dit déjà que, cette fois, suivant l'exemple de Michel Haydn, il en a fait un thème varié, où d'ailleurs il a cherché surtout, tout comme Michel Haydn, à mettre successivement en valeur chacun des instruments. Le thème, *andante grazioso*, nous l'avons dit aussi, ressemble beaucoup au premier sujet de l'*andante* de la « musique de table » de jan-

vier 1777. Mozart, pour imiter Michel Haydn, s'est abstenu d'introduire la variation mineure qu'il avait déjà, depuis 1775, appris à faire figurer dans la plupart de ses thèmes variés ; et sans doute c'est sous l'influence du même modèle qu'il s'est gardé, ici, d'altérer jamais trop profondément la ligne mélodique de son thème, tâchant avant tout à orner et agrémenter son accompagnement. La première variation n'est guère qu'un *solo* du premier violon ; dans la seconde, suivant un procédé employé déjà en 1776 dans les variations du *divertimento* écrit par Mozart pour sa sœur, le premier violon reproduit exactement le thème pendant que le second violon et l'alto se partagent le soin de le varier en légères arabesques. La troisième variation est réservée aux cors, pour lesquels Mozart dégage et renforce les premières notes du thème, faisant d'elles comme une sorte d'appel distinct, où répond aussitôt le quatuor des cordes. Dans la variation suivante, les deux violons réunis varient le thème en imitations avec l'alto ; dans la cinquième, Mozart s'amuse à renverser la ligne du thème, lui donnant ainsi, cette fois, un caractère tout différent, qui rappelle sa façon favorite d'entendre la variation. Et puis, dans la sixième et dernière variation, le premier violon recommence à dominer à la façon d'un concerto, remplissant toute la variation d'une longue broderie continue en triples croches, où se reconnaît d'ailleurs constamment le contour mélodique du thème. Tout cela est très simple, et d'une invention très facile : mais un tour de main d'une aisance et d'une grâce incomparables rachète la médiocrité d'une inspiration qui, sans doute, s'est sentie un peu restreinte par le souci d'imiter les variations du quintette de Michel Haydn. Et le morceau s'achève par une charmante petite *coda* où Mozart ramène brusquement le rythme de sa troisième variation, mais abrégé et comme condensé, instituant un véritable petit dialogue comique entre les cors et le groupe des cordes.

Le premier menuet, avec son trio en *sol mineur*, est peut-être le morceau le plus parfait de toute cette œuvre parfaite. L'enchantement léger et subtil du rythme de danse allemande, dans le menuet, l'introduction, dans le trio, des modulations caractéristiques du ton de *sol mineur* chez Mozart avec leur étrange expression d'inquiétude nerveuse et passionnée, tout cela suffirait à nous faire ranger ces deux morceaux bien par delà tous les menuets précédents, et au niveau des admirables menuets des symphonies du début de 1774, si même à cette beauté originale de l'invention ne s'ajoutait pas, ici, une intensité d'élaboration musicale qui fait de ce menuet avec son trio la partie la plus travaillée du sextuor aussi bien que la plus charmante. Dans le menuet comme dans le trio, Mozart varie à tel point la reprise de la première partie après la seconde, intervertissant ses divers éléments et les étendant, et puis y joignant encore d'aimables *codas* nouvelles, que l'ensemble des morceaux nous offre ce même caractère de renouvellement continu (*durchkomponirt*), qui nous est apparu déjà dans la dernière messe de 1776. Sans compter que, dans le menuet comme dans le trio, tels rythmes apparaissent qui attestent une intention évidente de continuer l'inspiration mélodique et émotionnelle du premier *allegro*, tandis que, d'autre part, la liberté et variété de l'instrumentation, où l'alto lui-même ne cesse plus d'avoir sa physionomie

propre, nous montre à quel point Mozart s'est de nouveau pénétré des précieuses leçons professionnelles de son maître Michel Haydn.

Mais surtout l'influence de ce dernier nous apparaît, comme nous l'avons dit, dans l'*adagio* suivant, en *mi bémol*, où l'émotion et le style ne sont vraiment qu'une extension directe du style et de l'émotion de l'*adagio* en *mi bémol* du *divertimento* du maître plus âgé. Peut-être même est-ce afin de pouvoir suivre plus pleinement son modèle que Mozart, dans cet *adagio*, a supprimé les cors, réduisant tout son morceau, lui aussi, à n'être qu'un grand chant du premier violon, avec des figures diverses dans ce chant, mais toutes accompagnées d'une façon continue par le reste des instruments à cordes. En tout cas nous avons ici, chez Mozart, le premier essai d'un type nouveau d'*adagio* poétique dont la réalisation la plus parfaite se produira, en 1787, dans l'*adagio* en *mi bémol* du quintette à cordes en *sol mineur :* non plus une simple rêverie, comme dans tels mouvements lents des concertos de 1775 et 1776, mais un chant proprement dit, très défini et arrêté dans ses contours, et cependant sans cesse enveloppé d'une atmosphère indéfinissable de rêve. Après quoi nous devons ajouter que, beaucoup plus approfondi et développé que le très simple *adagio* du sextuor de 1776, celui-ci n'a plus les mêmes douceur et pureté merveilleuses, qui nous ont fait voir dans le susdit *adagio* de 1776 l'une des manifestations les plus complètes du genie poétique du jeune Mozart. Ici, la netteté du chant, d'ailleurs délicieuse, nuit un peu à l'impression de « clair de lune » que nous offrait irrésistiblement l'*adagio* de l'année précédente ; peut-être encore sous l'influence inconsciente de Michel Haydn, qui était, lui aussi, un poète, mais tout de lumière et de plein midi. Le morceau se découpe distinctement en deux sujets, le premier très ample, avec une réponse mélodique, le second plus court, mais suivi d'une très longue ritournelle concertante où vient s'ajouter encore un rappel de la petite ritournelle qui terminait le premier sujet. Puis, s'enchaînant avec la première partie, c'est un beau *développement* où Mozart s'amuse à varier deux fois la ligne mélodique du premier sujet, mais pour, ensuite, supprimer la reprise de ce sujet dans la rentrée, et n'en reprendre que la réponse, conduisant à une reprise très allongée et variée du second sujet. Enfin le morceau s'achève par une *coda*, où un point d'orgue donne lieu à une véritable cadence de concerto ; après quoi les deux dernières mesures nous font entendre une sorte de soupir étouffé, tout à fait équivalent à celui que Mozart avait introduit, après la cadence, dans la conclusion de son pathétique *andantino* du concerto pour M[lle] Jeunehomme. Tout cela, nous l'avons dit, constamment chanté par le premier violon, avec des traits prolongés pendant plusieurs mesures, d'énormes écarts, et tout un ensemble de virtuosité qui rend l'exécution de ce morceau plus difficile, peut-être, que celle même des concertos de violon des années antérieures. Dans l'accompagnement, le second violon et l'alto vont presque toujours ensemble, parmi des effets très délicats de sourdine semés, çà et là, de courts passages *pizzicato*. La basse se borne le plus souvent à compléter l'harmonie en notes détachées ; et sous tous ces rapports l'*adagio* de Mozart nous apparaît comme expressément sorti du *largo* de Michel Haydn, qui d'ailleurs, avec l'unité de son idée dominante, et l'exquise clarté de sa mélodie, présentait à Mozart un

modèle le mieux fait du monde pour stimuler et enflammer son émulation.

Mais, aussi bien, c'est le sextuor tout entier qui, à chaque instant, nous rappelle de très près l'œuvre de Michel Haydn. Et c'est ainsi que le second menuet, avec son trio en *mi bémol,* nous montre le jeune homme s'imprégnant du style de son maître au point de lui emprunter ce procédé de l'*écho* qui, comme nous l'avons vu maintes fois, est en quelque sorte la signature constante de l'art du vénérable musicien salzbourgeois. Plus simple et plus dansant que le premier, — suivant l'usage, — ce second menuet se contente de varier et de rehausser, dans la seconde partie, la reprise complète de la première, avec une instrumentation où les deux violons gardent le rôle principal, sous d'importantes tenues des cors. Le trio, sur un rythme de valse, ne fait même plus que reproduire simplement la première partie, après l'avoir un peu élaborée, en écho, dans le passage qui succède aux deux barres.

Et puis c'est le finale, un des plus charmants que Mozart nous ait laissés, et étrangement précédé, comme nous l'avons dit, d'un grand prélude en récitatif dont une reprise abrégée reviendra encore avant la *coda* du finale. Ce récitatif, assez différent de celui que Mozart a intercalé dans l'*andantino* de son concerto pour Mlle Jeunehomme, se rattache bien plus étroitement encore à celui qui forme la cinquième variation de l'*allegretto* du quintette de Michel Haydn. De part et d'autre, nous avons devant nous un véritable récitatif d'opéra, exposé par le premier violon, avec, de temps à autre, des réponses du reste des cordes équivalentes à celles du *cembalo* dans les récitatifs chantés. Et il faut bien reconnaître que, si l'emploi du récitatif intervenant parmi les phrases de l'admirable *arioso* du concerto de piano se trouvait amplement justifié au point de vue esthétique, il n'en va pas de même ici, où l'on s'étonne un peu de voir une préparation aussi solennelle aux rythmes joyeux et rapides du finale qui suit. Mais il n'en demeure pas moins que, à le considérer indépendamment de ce délicieux finale, le récitatif composé ici par Mozart est tout rempli de l'émotion tragique la plus profonde et la plus angoissée, avec une terminaison en *sol mineur* qui fait pressentir déjà l'un des plus beaux récitatifs dramatiques de Mozart : la plainte déchirante de la Reine de la Nuit, précédant son premier air dans la *Flûte enchantée.*

Quant à l'*allegro molto* traité en forme de morceau de sonate, c'est ici que l'on peut constater à quel degré l'incomparable souplesse du génie de Mozart lui permettait de mener de front l'imitation d'un modèle étranger avec le plus libre et parfait déploiement de son originalité personnelle. Rythmes et procédés, tout y sort immédiatement d'œuvres antérieures de Michel Haydn, — et notamment du délicieux quintette en *ut* de février 1773, — mais toujours nous sentons, chez Mozart, non seulement une pénétration plus à fond dans les voies où nous conduisait Michel Haydn, nous y sentons aussi que Mozart nous conduit en même temps d'un pas et parmi une atmosphère qui ne sont qu'à lui, d'un pas plus léger et plus gracieux, dans un air plus parfumé de douce joie poétique.

Deux sujets, avec une troisième figure en *coda*, constituent la première partie du morceau. Le premier sujet rappellerait plutôt le début

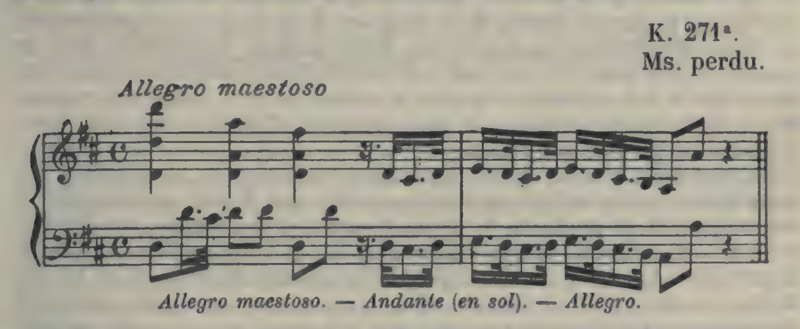
du quintette en *ut* de Michel Haydn, tandis que le second, avec son allure de danse allemande, ferait penser au finale de ce même quintette. Chacun des deux sujets est accompagné d'une longue ritournelle, et la troisième figure susdite est suivie encore d'un petit passage nouveau, servant à enchaîner le *développement*. Celui-ci, non précédé de barres de reprise, dépasse en étendue celui même du premier *allegro* ; et jamais peut-être Mozart ne s'est plus absolument astreint à imiter sous tous les rapports les remarquables *développements* de son maître Michel Haydn. Cette partie intermédiaire du finale s'ouvre par une *fausse rentrée* du premier sujet, qui donne lieu aussitôt à un long et curieux travail sur le rythme de ce sujet, aboutissant à un point d'orgue après lequel d'autres rappels du premier sujet se mêlent à des éléments mélodiques nouveaux. Une transition nouvelle intervient aussi pour amener la rentrée, qui est d'abord très variée, en ce qui concerne le premier sujet, avec des interversions d'instruments, de charmantes imitations en écho, et même des passages tout nouveaux dans la ritournelle, tandis que le second sujet est repris sans aucun changement jusqu'à l'endroit où la transition qui préparait le *développement* dans la première partie, est remplacée, comme nous l'avons dit, par une réapparition abrégée et un peu modifiée du récitatif initial. Et le morceau s'achève par une longue *coda* toute débordante de gaieté lumineuse, où Mozart se livre à un jeu continu sur la petite figure d'entrée de son premier sujet, qui, après toutes sortes de transformations imprévues, nous est rappelée sous sa forme originale dans les trois dernières mesures du morceau. Tel est, en résumé, ce charmant finale, charmant et même revêtu d'une certaine grandeur presque « beethovenienne » à force d'extension de tous ses contours. Mozart atteint là à une ampleur de proportions dont aucune de ses œuvres d'auparavant ne nous offrait l'exemple, et qui, elle aussi, il faut le reconnaître, ne se retrouvera plus dans ses finales que durant sa grande période viennoise. Resterait à parler de l'instrumentation du morceau, dont la langue est naturellement presque toujours homophone, mais avec une contexture si forte et solide que chaque voix y apparaît indispensable pour l'effet total. Aussi nous bornerons-nous, pour ce qui est de l'instrumentation, à noter que Mozart est vraiment revenu, dans ce finale, au plus beau style du quatuor à cordes, selon que le lui avaient naguère enseigné les deux Haydn. Le premier violon continue bien encore à conduire le chant : mais son chant se lie de façon si intime à l'accompagnement que, privé d'une seule des voix de celui-ci, il perdrait aussitôt toute sa portée. Et cet accompagnement lui-même est si habilement réparti entre le second violon, l'alto, le violoncelle, et les cors, que pas un de ces instruments ne pourrait se passer des autres, ni jamais ne les supplante dans notre attention. En vérité, des morceaux comme celui-là, ou plutôt comme tous ceux du présent sextuor, nous amènent à nous demander si, avec tous les avantages certains que va avoir pour Mozart son grand voyage de Mannheim et de Paris, les résultats de ce voyage ont bien été aussi nécessaires qu'on est d'abord tenté de le croire, ou même si, en échange de ses avantages, le séjour du jeune homme à l'étranger n'a pas retardé le mûrissement naturel et spontané de son génie créateur, et ne l'a pas empêché de s'évader tout à fait de la

« galanterie » par des voies plus originales et plus sûres que celles où il va s'engager, par des voies comme celle où, sous la direction paternelle de Michel Haydn, il a déjà, dans son sextuor de 1777, inconsciemment franchi les limites du « divertissement » pour revenir au noble et fécond domaine de la musique de chambre classique.

277. — *Salzbourg, le 16 juillet 1777.*

Concerto en ré, pour le violon, avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse.

K. 271[a].
Ms. perdu.



Allegro maestoso. — Andante (en sol). — Allegro.

L'autographe de ce concerto est aujourd'hui perdu. Il appartenait, en 1837, au chef d'orchestre parisien Habeneck, qui affirmait y avoir trouvé cette inscription, de la main de Mozart : *Concerto per il violino di* W. *A. Mozart, Salisburgo, li 16 di Luglio 1777.* La partition du concerto nous est connue par deux copies anciennes, dont l'une, faite par le violoniste français Baillot, porte la même date, — mais en français, et qui, cependant, semble nous être donnée comme reproduite ainsi en *fac simile* d'après l'autographe, — tandis que l'autre copie a été retrouvée à Berlin parmi les papiers de l'infatigable collectionneur allemand Aloys Fuchs. A quoi nous devons ajouter que l'authenticité de cette partition, en tant que produite par Mozart lui-même, est absolument incontestable, et que l'on y trouve maintes particularités qui, rappelant le concerto de piano pour Mlle Jeunehomme, légitiment la date de « juillet 1777 ». Mais, d'autre part, diverses autres particularités de ce concerto montrent tant de différence avec les procédés de Mozart en 1777, et, au contraire, rappellent si fort la manière du maître pendant et après son grand voyage de Mannheim et de Paris qu'il ne nous est vraiment pas possible, sur la foi d'une inscription aujourd'hui perdue, d'étudier l'ouvrage à l'endroit de notre travail où nous sommes parvenus. C'est ainsi que, d'abord, l'instrumentation de l'orchestre, telle que nous la trouvons dans les deux copies, ne nous paraît pas pouvoir être considérée comme écrite par Mozart avant son contact avec le milieu musical de Mannheim. Il y a là, d'un bout à l'autre, des *soli* ou passages importants des instruments à vent, mais surtout une indépendance absolue et une intensité symphonique du rôle des altos, dont aucune trace ne se rencontre ni dans le concerto pour Mlle Jeunehomme, ni dans le

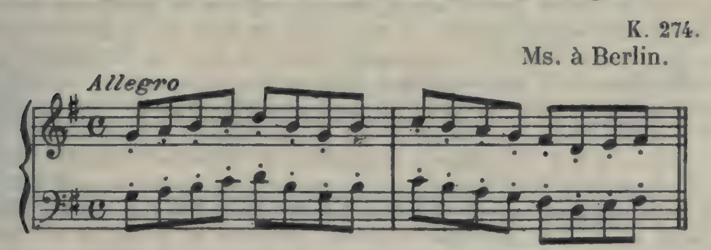
sextuor en *si bémol*, ni dans aucune des œuvres de 1777 que nous aurons à examiner. Et ce n'est pas tout : jusque dans la coupe des morceaux, nous apercevons toutes sortes d'innovations qui nous deviendront, en effet, familières dans les concertos d'après 1778, mais qui, avant cette date, ne laissent pas de nous paraître bien invraisemblables. Par exemple, dans le premier morceau, le sujet libre du soliste n'est point repris au moment de la rentrée, et le premier sujet lui-même y est fort abrégé. L'*andante* a une allure de *lied*, très simple et très claire, qui contraste avec le caractère plus romantique de presque tous les mouvements lents des périodes que nous étudions, tandis que ce caractère nous apparaîtra souvent dans les œuvres composées sous l'influence française. Enfin, pour nous en tenir à ces quelques points, le *rondo* final commence par un long prélude d'orchestre qui en expose le thème et, qui plus est, un premier intermède, alors que, d'une façon tout à fait constante, depuis le milieu de 1775 jusqu'aux concertos de flûte écrits par Mozart à Mannheim en 1778, le soliste intervient toujours dès le début du finale.

De tout cela résulte cette conclusion certaine que la partition qui nous est connue n'est pas exactement celle que Mozart a composée en juillet 1777. Il se peut que le jeune homme, à cette date, ait écrit un concerto de violon où se trouvaient déjà les principaux éléments mélodiques de la partition susdite : mais l'état présent de celle-ci, en ce cas, doit avoir résulté d'une refonte ultérieure, et sans que nous puissions déterminer avec précision la part qui y revient au concerto primitif ainsi que celle qui a été, plus tard, modifiée ou renforcée par le jeune élève des instrumentistes de Mannheim. Si bien que, à vouloir analyser ici cette partition, nous risquerions de fausser notre idée des progrès du jeune homme durant l'année 1777. Mieux vaut noter simplement que, à la veille de son départ, et sans doute en vue des concerts qu'il espérait pouvoir donner à Paris, Mozart a très probablement composé un grand concerto, plus étendu et beaucoup plus « brillant » que tous ceux qu'il avait produits jusqu'alors, avec déjà ce caractère de « bravoure » dans les *soli* qui, bientôt, allait s'imposer à lui sous l'influence du goût de son temps, et créer un contraste de plus en plus fâcheux entre la merveilleuse beauté des préludes ou *tutti* de l'orchestre et la longueur, le vain éclat, la difficulté de ces interminables *soli*, tout semés de traits et de cadences sans aucune signification expressive. Et puis, pendant son voyage ou plutôt même après son retour, Mozart a revu sa partition, et lui a fait subir une modification si profonde qu'il en a fait déjà un de ses concertos les plus difficiles, équivalent à ses grands concertos de piano de la période viennoise. Aussi n'est-ce que beaucoup plus tard, vers 1779 ou 1780, que nous aurons le droit d'aborder l'étude de cette partition, tout en ayant soin de la considérer comme un simple remaniement d'un ouvrage antérieur.

278. — *Salzbourg, printemps ou été de* 1777.

Sonate d'église en sol, pour deux violons, basse et orgue.

K. 274.
Ms. à Berlin.



La date de cette sonate d'église nous est révélée par Mozart lui-même qui, en tête du manuscrit, a écrit : *Sonata di A. W. Mozart, m. pr. 1777.* Et il convient tout de suite de noter que c'est ici la première fois que le jeune homme s'est servi d'un grand format de papier à 16 lignes, qui nous aidera bientôt à fixer la date de deux autres compositions écrites sur le même papier. Quant au moment précis de l'année 1777 où a été composée cette sonate, ainsi qu'une autre nº 279, qui doit provenir de la même période, nons ne pouvons émettre, sur ce point, que des conjectures assez vagues, faute de posséder aucune autre œuvre instrumentale du milieu de 1777 dont la date nous soit connue avec certitude. A coup sûr il est bien étonnant que, après sa fécondité des années précédentes, l'existence de Mozart nous offre là un intervalle de près de cinq mois, — entre le *sextuor* de février et le *concerto* de violon de juillet, — où ne se rencontre aucune trace positive d'activité créatrice; et d'autant plus nous serions tentés de placer au moins dans cet intervalle de petites compositions telles que ces deux sonates d'église, la dernière des six « musiques de table », un fragment de trio à cordes, et une série de contredanses. Mais, en somme, il se peut fort bien que Mozart, dès le jour où il a décidément formé le projet de son grand voyage, ait passé quatre ou cinq mois sans produire absolument rien de nouveau, tout absorbé dans les préparatifs divers de ce voyage. Seuls, certains détails de notre sonate rappelant à la fois le *sextuor* de février et le concerto de violon de juillet nous permettent de conjecturer que cette sonate et la suivante ont été produites dans l'espace compris entre ces deux œuvres. Ajoutons que, sur le manuscrit de la sonate suivante, se lisent les mots *pro festis Palii :* mais, ici encore, impossible de rien conclure de cette indication, car on appelait *festa Palii*, à la cathédrale de Salzbourg, toutes les grandes fêtes solennelles de l'année, si bien que nos sonates peuvent avoir été composées soit pour la nouvelle année ou pour Pâques ou la Pentecôte.

En tout cas, la présente sonate a pour nous l'intérêt historique de nous montrer, à la fois, l'énorme changement survenu dans le style de Mozart depuis le milieu de l'année précédente et l'inquiétude fiévreuse avec laquelle le jeune homme, durant toute cette période qui a précédé son départ, s'est ingénié à essayer tour à tour les procédés les plus

différents, en artiste qui sent bien la nécessité de servir désormais un idéal plus haut, mais ne sait pas encore où s'adresser pour le découvrir. Le fait est qu'on ne saurait imaginer, une fois de plus, contraste plus complet que celui de ces deux sonates de 1777 et des sonates de l'année précédente. Tout d'abord, Mozart renonce de nouveau à réaliser la partie de l'orgue, comme il avait fait en 1776, et ne spécifie même plus que très rarement les passages réservés, dans sa troisième ligne, au *tasto solo* et au « violoncelle ». Les sujets, qui jusqu'ici étaient nettement séparés, voici maintenant qu'il les relie l'un à l'autre, comme il fait aussi dans son concerto de violon et son trio à cordes : des sujets qui, au lieu de s'opposer, semblent se continuer l'un par l'autre. Le *développement*, qui naguère était volontiers nouveau, est maintenant tout consacré à une reprise des rythmes des sujets précédents. Et enfin la rentrée, presque toujours invariée en 1776, ou du moins reproduisant la première partie avec de simples petits changements extérieurs, dorénavant nous apparaît de plus en plus modifiée, surtout pour ce qui est du premier sujet, avec un rehaussement très caractérisé aussi bien de la ligne mélodique de celui-ci que de son expression. Sans compter que nous retrouvons, dans cette très belle et très vigoureuse sonate nº 278, un curieux procédé entrevu déjà dans l'admirable *andantino* en *ut mineur* du concerto de piano pour Mlle Jeunehomme : le morceau débute par une sorte d'entrée toute rythmique qui, ensuite, se trouve former l'accompagnement du premier sujet proprement dit.

Ce premier sujet, se dégageant peu à peu de l'entrée susdite, qui d'abord est exposée à l'unisson par toutes les voix, nous est présenté, sous sa double version, par le premier violon ; et c'est de la façon la plus imprévue qu'une ritournelle amène, tout à coup, un second sujet en *ré*, suivi d'une sorte de réponse, pour aboutir, de la même façon insensible, à une petite figure de conclusion avant les deux barres.

Le style, jusqu'à celles-ci, a été le plus souvent homophone, malgré une liberté et personnalité singulières du rôle de la basse : mais au contraire le *développement*, toujours assez étendu et de plus en plus travaillé, nous fait assister à une élaboration savante du rythme des deux sujets antérieurs, avec d'élégantes imitations entre les trois voix ; après quoi, par une transition habilement ménagée, nous arrivons à la rentrée, où, comme nous l'avons dit, le premier sujet et sa ritournelle sont très variés, avec des modulations expressives de l'effet le plus heureux. Le second sujet, lui, est repris sans changement ainsi que la figure qui le suivait : mais, pour conclure sa sonate, Mozart ajoute encore à cette figure une brève *coda* nouvelle qui, à l'unisson des trois voix, nous rappelle le rythme de l'entrée du morceau, — de telle façon que celui-ci, une fois de plus, s'achève comme il avait commencé, encadré entre deux expositions d'une même figure.

279. — *Salzbourg, printemps ou été de* 1777.

Sonate d'église en ut, pour deux violons, deux hautbois, deux trombones, deux timbales, violoncelle, basse et orgue.

K. 278.
Ms. à Berlin.

Le manuscrit de ce morceau ne fait pas mention de sa date : mais le morceau se trouve écrit sur la même feuille que la sonate précédente, ce qui suffirait à nous prouver que les deux œuvres ont été composées immédiatement l'une après l'autre. Cependant, il se pourrait que toutes deux n'eussent pas été destinées à être exécutées le même jour : car l'autographe du nº 279 porte la mention *pro festis Palii*, d'où nous voyons que cette sonate a dû être produite en vue de l'une des grandes fêtes de la cathédrale de Salzbourg, et son style aussi bien que son instrumentation indiquent également une destination plus solennelle. Car non seulement Mozart y a joint à ses quatre instruments ordinaires les deux violons, le violoncelle et l'orgue, des parties très importantes de hautbois, trombones et timbales, ainsi que la mention expresse de « basses » unies au violoncelle : mais il a, en outre, donné à son morceau une coupe d'ouverture, sans barres de reprise, et avec une très longue *entrée* précédant les deux sujets réglementaires.

Après quoi il est sûr que, par son esprit et ses procédés, cette sonate se rattache directement à la précédente, comme aussi à tout ce que nous savons de la manière de Mozart en 1777. Les sujets sont volontiers enchaînés l'un à l'autre, l'orgue, toujours non réalisé et confondu avec les basses, se borne au même rôle d'accompagnement ; et il n'y a pas jusqu'à certaines modulations du nº 278 qui ne reparaissent dans la présente sonate. Toutefois, nous devons noter que, ici, contrairement à l'habitude désormais presque constante de Mozart, la rentrée se réduit à reproduire, sans aucun changement, la première partie, ou du moins la portion de celle-ci qui y est reprise, car nous allons voir que Mozart, se rappelant son procédé favori de 1776, supprime de sa rentrée l'*intrada* qui ouvrait le morceau, pour ne la reprendre qu'en *coda*, à la fin de celui-ci.

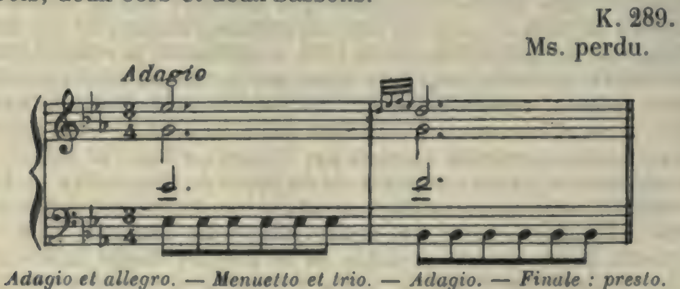
Cette *intrada*, comme nous l'avons dit, est très étendue, avec un caractère de grandeur simple et forte qui nous offre un type parfait de la signification accordée souvent par Mozart au ton d'*ut majeur*. Tous les instruments y sont employés de la façon la plus active et la plus personnelle, avec nn accompagnement continu du second violon opposé à celui des basses et sous des figures libres des hautbois. Puis, insensiblement, la ritournelle modulée de ce prélude donne naissance au premier sujet, chanté par les deux violons et les hautbois, et suivi

d'une très belle ritournelle mineure où les hautbois se détachent entièrement du reste de l'orchestre. Le second sujet, en *sol*, est au contraire nettement séparé du premier, et pourvu d'une expression douce et tendre qu'accentue encore l'attribution du chant aux hautbois, doublés par les violons. Puis, de nouveau, une longue transition modulée conduit à un petit troisième sujet, faisant fonction de *coda*, et s'achevant par une cadence pleine en *sol*. Ici commence le *développement*, qui est assez étendu, et, par exception, tout nouveau, mais toujours avec une intention manifeste de grandeur solennelle, et d'ailleurs beaucoup plus théâtrale que proprement religieuse. Après une grande figure mélodique, chantée par le premier violon, voici que ce violon et la basse s'engagent dans un grand dialogue en imitation continue, d'un mouvement passionné sous la marche précipitée de ses modulations chromatiques, pendant que le second violon et les hautbois les accompagnent en des figures de plus en plus contrastées, le mieux assorties du monde à leurs ressources propres ! Et puis, au moment où l'on attend la rentrée du début, nous avons dit déjà que Mozart se contente de faire revenir la transition qui, après son *intrada*, amenait insensiblement le premier sujet. Et la première partie, depuis lors, se répète intégralement jusqu'à la cadence pleine qui la terminait tout à l'heure. Mais alors, comme nous l'avons dit aussi, au lieu de finir là son morceau, Mozart ramène tout à coup son *intrada*, supprimée au début de la rentrée, et grâce à laquelle la sonate, en s'achevant, nous laisse sous la même impression de solennité majestueuse que nous avait donnée son commencement. Tout cela avec un mélange de simplicité sans effort et de vigoureuse maîtrise qui nous fait apparaître cette sonate exactement aussi haut par dessus les précédentes que le concerto pour Mlle Jeunehomme ou le sextuor de février 1777 nous ont semblé dépasser toutes les compositions analogues de 1776. L'instrumentation, surtout, est d'une richesse et d'une sûreté remarquables ; et si la partie de l'orgue est encore un peu sacrifiée, celle du violoncelle se distingue souvent de la partie des basses, avec même un passage où le violoncelle, l'orgue, et les basses alternent la tâche de l'accompagnement de la façon la plus ingénieuse.

280. — *Salzbourg, printemps ou été de* 1777.

Divertimento à six (musique de table) en mi bémol, pour deux hautbois, deux cors et deux bassons.

K. 289.
Ms. perdu.



Adagio et allegro. — Menuetto et trio. — Adagio. — Finale : presto.

L'autographe de cette « musique de table » est perdu, et aucun document positif ne nous renseigne sur la date de sa composition. Mais nous devons ajouter qu'aucun doute n'est possible sur la fixation, au moins approximative, de cette date dans la période comprise entre le printemps et l'automne de 1777. Car, d'abord, l'œuvre continue et complète une série, commencée en 1775, et dont nous avons vu que le « nº 5 » en *si bémol*, datait de janvier 1777. Or Mozart n'a pu produire ce dernier numéro de la série ni pendant son grand voyage, ni après son retour, où son style instrumental se trouvera complètement modifié. Force nous est donc de classer cette sixième « musique de table » en 1777, et à une distance de quatre ou cinq mois de la précédente, distance que nous avons vue déjà entre les diverses compositions analogues de 1775 et 1776. Sans compter que, par maintes particularités typiques, ce numéro 280 se rattache aux autres œuvres que nous connaissons datées de cette période du milieu de 1777.

Au point de vue de son contenu musical, cette dernière « musique de table », — achevant une nouvelle série de trois œuvres dans les tons successifs de *fa*, *si bémol*, et *mi bémol*, est peut-être la plus pauvre de toutes et la moins agréable, sauf cependant une maîtrise d'instrumentation de beaucoup supérieure. On sent que le jeune homme se fatigue de ce genre de compositions, qui l'avait ravi en 1776, ou peut-être, surtout, qu'il se fatigue de toute corvée pour une Cour dont il a hâte d'abandonner l'odieux service. Mais au point de vue de sa signification historique et, en quelque sorte, psychologique, peu d'œuvres ont de quoi nous offrir un document plus précieux, et projeter une lumière plus vive sur l'état d'esprit de Mozart durant toute cette période écoulée entre la crise mémorable de la fin de 1776 et le départ pour Mannheim et Paris. Plus encore que de ses besognes pour un maître détesté, le jeune homme est las de ce misérable idéal « galant » que lui a révélé son séjour à Munich au début de 1775. A tout prix il veut renouveler son art, y introduire à la fois plus de vie profonde et de véritable beauté poétique ; et puis, avec ce désir passionné de renouvellement, il ne sait pas où s'adresser pour trouver la direction et l'exemple dont aura toujours besoin son souple génie féminin. Si bien qu'il essaie, tour à tour, de tout ce que le hasard lui jette sous la main, tantôt imitant un modèle ancien, tantôt s'éprenant d'innovations toutes récentes. Cette fois, évidemment, ayant à produire une œuvre qui, en soi, l'ennuie, il ne trouve de plaisir qu'à y introduire certaines particularités dont l'exemple lui est fourni par les vieux maîtres de la *suite*, ceux-là même dont il avait déjà subi l'influence pendant son dernier séjour d'Italie. C'est ainsi que, à la manière des Zipoli ou des Hændel, il va s'amuser à maintenir tous les morceaux de son *divertimento* dans le même ton de *mi bémol*, — y compris jusqu'au trio du menuet, — et, en outre, à commencer tous ces morceaux par une même figure, en les reliant entre eux au moyen d'autres rappels de thèmes ou de cadences. Tout cela, d'ailleurs, sans emprunter à ces vieux maîtres le langage qui accompagnait, chez eux, ces procédés extérieurs : car le style de ses morceaux restera presque invariablement homophone, sous la forme classique du morceau de sonate. Encore est-il curieux de noter que, pour la première fois depuis des années, Mozart conserve cette coupe

du morceau de sonate jusque dans son finale, ce qui n'est pas non plus sans attester l'influence de quelque modèle ancien. Le jeune homme a rouvert, par hasard, l'une ou l'autre des vieilles partitions étudiées autrefois ; et le voilà qui, un moment, se demande si ce n'est point dans un retour à cette musique de jadis qu'il pourra trouver la délivrance et la voie dont il a besoin. Aussi bien, allons-nous voir que cette velléité passagère d'imitation des maîtres anciens ne s'est pas traduite chez lui par ce seul *divertimento*, et que, probablement tout à fait dans le même temps, il a commencé aussi une véritable *suite* pour *trio* à cordes, comme celles qui avaient été le mode d'expression favori des maîtres italiens de la première moitié du XVIIIe siècle.

Ici, dans cette « musique de table », comme nous l'avons dit, l'imitation de ces maîtres se borne à l'emploi de procédés tout extérieurs, tandis que le style de l'œuvre reste encore sensiblement pareil à celui des autres œuvres précédentes de la même série. Tout au plus découvrons-nous, cette fois, une infériorité et un progrès également sensibles, par rapport aux *divertimenti* antérieurs. Le progrès consiste en ce que, de plus en plus, l'expérience musicale du jeune homme lui permet de choisir, pour ce genre de morceaux, des idées et un langage expressément appropriés aux ressources particulières des instruments à vent. Jamais encore, à ce point de vue, aucun de ces petits morceaux n'avait « sonné » aussi heureusement, avec un tel mélange de douceur cristalline et comme d'éloignement poétique ; sans compter que l'instrumentation, très simple, est toujours d'une sûreté et propriété remarquables. Mais, d'autre part, il est trop certain que l'invention des idées et leur traitement n'ont plus, ici, la fraîcheur ni la liberté vigoureuse que nous ont fait voir les autres *musiques de table*. Ou plutôt les idées seraient charmantes, si Mozart avait pris la peine d'en tirer parti : mais nous sentons que son nouveau travail ne l'intéresse plus, et qu'il est trop fatigué de ses vains efforts de plaire à son maître salzbourgeois pour apporter notamment à ses *développements* et à ses rentrées une élaboration dont il prévoit que personne ne lui saurait gré. De telle sorte que les divers morceaux du n° 280 nous donnent l'impression d'une œuvre à la fois écrite par un maître de plus en plus habile et puis, cependant, composée sans goût et négligemment.

Le premier morceau débute par un petit prélude *adagio*, de même qu'un grand nombre de compositions de Joseph Haydn : mais en vérité le prélude de Mozart est d'une inspiration tout autre que ceux de Haydn, avec une absence de tout sujet mélodique, et une véritable allure de simple introduction, qui, elles aussi, font penser aux petits *largo* initiaux de certaines suites des vieux maîtres italiens. Après quoi commence l'*allegro*, formé de deux sujets distincts avec une troisième figure en *coda*, qui elle-même est encore suivie d'une petite cadence finale pour le premier hautbois. Dans le premier sujet, le chant est partagé entre les deux hautbois, avec un accompagnement d'abord entièrement réservé aux cors, — qui, du reste, vont avoir dans tout l'ouvrage une importance extrême, rappelant leur rôle dans le sextuor en *si bémol* de février 1777. Le second sujet, en *si bémol*, est chanté à l'unisson par le premier hautbois et le premier basson ; une petite

ritournelle le termine, qui se trouve encore complétée par une figure de transition avant d'aboutir à la troisième idée susdite, très chantante et légère, avec un gracieux accompagnement en contre-chant du second hautbois. Le *développement*, ensuite, s'ouvre par un rappel, répété deux fois, du rythme du premier sujet, mais sans aucune trace d'élaboration thématique, et cédant aussitôt la place à une nouvelle figure de transition, d'un caractère tout spécialement approprié aux timbres des instruments à vent. Après quoi la rentrée reproduit la première partie en se bornant à supprimer quelques mesures d'une ritournelle, ou du moins en restreignant à cela les changements du rythme : car, pour ce qui est de l'instrumentation, Mozart l'a intervertie et modifiée presque d'un bout à l'autre de cette rentrée, comme il fera aussi dans les morceaux suivants. Point de *coda*, après la double reprise, aucun contrepoint dans tout le morceau ; rien d'autre que cette charmante « euphonie » des vents qui, malgré l'évidente improvisation de l'ouvrage, lui donne pour nous aujourd'hui une saveur poétique des plus agréables.

A ce premier morceau succède le menuet, qui, comme nous l'avons dit, débute par la même figure que l'*allegro* précédent, et semble n'être qu'une variation de son premier sujet. Menuet et trio, tous deux en *mi bémol*, reprennent complètement la première partie après la seconde : un peu variée dans le menuet, tout à fait sans changement dans le *trio*. Le chant continue à être confié au premier hautbois, que doublent tantôt le second hautbois et tantôt le premier basson.

Dans l'*adagio*, toujours en *mi bémol*, le premier sujet comporte, après le chant des hautbois, une réponse imprévue des deux bassons, toujours avec un accompagnement très fourni des cors. Le second sujet, lui, est chanté par le premier hautbois seul, comme aussi la cadence finale, qui, d'ailleurs, reproduit le rythme de celle du premier morceau. Le *développement* est tout nouveau, très court, et traité en simple transition ; après quoi la rentrée répète la première partie sans autre changement que de petites interversions dans le rôle des instruments.

Quant au finale, traité en morceau de sonate, non seulement son premier sujet s'ouvre par la même figure que ceux du premier *allegro* et du menuet : tout ce sujet nous apparaît encore comme une reprise variée de la troisième figure en *coda* du premier morceau. Le chant est confié aux hautbois, accompagnés d'abord par les bassons, puis par les cors. Le second sujet, réparti entre les deux hautbois, offre un contraste curieux entre son idée initiale, comme hésitante sous son rythme syncopé, et la vive réponse qui succède à ce petit passage. Enfin une troisième figure en *coda*, très légère et gaie, vient à son tour nous rappeler le dernier sujet mélodique du premier morceau. Le *développement* est nouveau, tout fait du double exposé d'une phrase que le premier hautbois et le premier basson semblent se rejeter en imitation. La rentrée, ensuite, légèrement variée dans l'exposé mélodique du second sujet, nous montre, une fois de plus, l'aisance merveilleuse avec laquelle Mozart, même sans se donner la peine de retravailler ses rentrées, sait désormais en renouveler l'impression, simplement au moyen d'interversions incessantes dans le rôle des divers instruments. Et ainsi le morceau s'achève, sans ombre de *coda*,
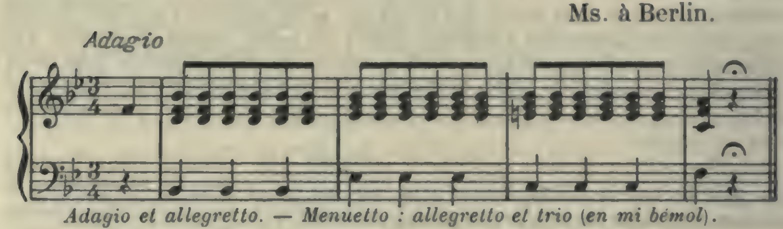
à la différence de tous les cinq finales des *divertimenti* précédents. Décidément, Mozart en a assez de ce genre de besognes ; et le fait est que jamais plus son œuvre ne nous offrira l'équivalent de cette délicieuse série de « musiques de table », où survit peut-être pour nous la plus parfaite incarnation de son génie « galant », aux alentours de sa vingtième année.

281. — *Salzbourg, printemps ou été de* 1777.

Sonate en si bémol, pour deux violons et basse.

K. 266.

Ms. à Berlin.



Adagio et allegretto. — Menuetto : allegretto et trio (*en mi bémol*).

Voici encore une œuvre assez mystérieuse, et sur l'origine et la date de laquelle force nous est de nous en tenir à de libres conjectures ! Le manuscrit porte seulement le titre de « sonate », sans aucune indication de lieu ni d'année ; et comme nous savons, par le catalogue du père, que Mozart a écrit une série de trios à cordes avant la fin de 1768, nous pourrions être d'abord tentés de reconnaître ici l'unique fragment de cette série qui se soit conservé. Mais une telle hypothese est aussitôt rendue impossible aussi bien par l'écriture matérielle de l'ouvrage qui par son contenu musical. L'écriture se rattache directement à celle des œuvres de 1776 ou 1777 ; et, en outre, ce trio, avec la série de danses n° 282, est la seule œuvre instrumentale de Mozart qui soit écrite sur ce même grand format à 16 lignes qui a servi déjà pour les deux sonates d'orgue nos 278 et 279, expressément datées de 1777. D'autre part, le premier morceau débute par cinq mesures d'un singulier petit prélude *adagio* dont la forme toute rythmique, sans l'ombre de mélodie, correspond absolument à celle du prélude de la « musique de table » n° 280, datant certainement, elle aussi, du milieu de 1777. Enfin nous allons voir que le premier morceau qui suit ce prélude, et dont Mozart a négligé d'indiquer le mouvement, offre une particularité absolument unique dans toute l'œuvre du maître : divisé en deux parties de longueur égale, ce morceau, dans sa seconde partie, ne reprend absolument aucun des sujets de la première. Avec un rythme de *polonaise*, il nous rappellerait, par cette forme bizarre, certaines des « sonates » en un morceau de Dom. Scarlatti, ou bien les premiers morceaux des *suites* des plus anciens clavecinistes italiens. Sans compter que, tout en nous trouvant hors d'état de savoir si cette « sonate » de Mozart ne devait être que le commencement d'une véritable « suite » inachevée, ou si le jeune homme a simplement voulu en faire une de ces compositions en deux morceaux, également appelées « sonates »,

qu'écrivaient volontiers les vieux Italiens, nous pouvons être certains que, dans l'un ou l'autre cas, l'intention expresse de l'auteur a été, ici, un essai d'archaïsme, du même genre que ceux que tentera plus tard le jeune homme, vers 1782, quand son ami Van Swieten l'aura littéralement enivré de la langue ancienne de Bach et de Hændel.

Et ainsi une partie au moins du mystère se trouve définitivement éclaircie. Ce trio, écrit sur le même papier que les sonates d'église de 1777, est, sans aucun doute possible, de la même année. Précédé d'un prélude tout semblable à celui du *divertimento* n° 280, et, tout comme lui, attestant un désir imprévu d'imiter des formes anciennes, il dérive de la même inspiration, à tel point qu'il doit avoir été composé tout de suite avant ou après cette « musique de table ». Reste seulement, ainsi qu'on l'a vu, la question de savoir ce que Mozart a entendu faire de ces deux morceaux, une « sonate » complète, ou le début inachevé d'une « suite ». Encore une fois, les exemples sont innombrables, chez les vieux Italiens, de trios à cordes intitulés « sonates » et constitués d'un premier morceau, le plus souvent *andante*, avec un finale en *tempo di menuetto*. Mais l'adjonction d'un prélude au premier morceau, et surtout la coupe du menuet avec *trio* séparé, rendent beaucoup plus vraisemblable la conjecture d'une œuvre inachevée, — en quoi cette première « suite » de Mozart aurait eu déjà le même sort que tous ses essais ultérieurs pour imiter ces vieux genres classiques.

Quant au style de la sonate, — qui constitue en somme, pour nous, le premier essai connu de Mozart dans cette langue du trio à cordes, autrefois la langue préférée des maîtres italiens, — nous y découvrons un mélange singulier du style ordinaire de Mozart en 1776 et 1777 et d'une tendance manifeste à imiter quelque modèle archaïque. Les trois voix sont toujours très distinctes, et souvent traitées en contrepoint, sans jamais s'astreindre à un système défini d'imitations. Encore le rôle de la basse est-il, le plus souvent, d'accompagner simplement les deux violons en complétant l'harmonie : mais les parties des deux violons s'équivalent constamment l'une à l'autre, et c'est même surtout celle du second violon qui se trouve chargée de dessiner le chant. Les sujets, très nombreux, sont enchaînés dans un même mouvement continu, et leur abondance et cette difficulté de les distinguer achèvent de produire sur nous une impression bizarre. Tout cela, d'ailleurs, ne se rapporte guère qu'au premier morceau, car le menuet est d'une coupe et d'un style beaucoup plus réguliers. Mais au contraire ce premier morceau nous apparaît d'autant plus étrange que, après avoir présenté constamment l'aspect archaïque susdit, il se termine tout à coup par un passage d'un romantisme imprévu que suit une de ces *codas* poétiques comme Mozart en introduira dans ses grands *andantes* des dernières années de sa vie.

Comme nous l'avons dit, ce morceau s'ouvre par cinq mesures d'un prélude *adagio*, tout rythmique, et manifestement apparenté à celui de la « musique de table » n° 280. Puis, après un point d'orgue et deux barres isolant ce prélude du reste du morceau, celui-ci nous présente un premier sujet en *si bémol*, chanté par le premier violon, et dont le rythme rappelle un peu celui d'une *polonaise*. Mozart, comme on l'a vu, n'a pas indiqué le mouvement nouveau qui doit succéder à l'*adagio* du

prélude : mais nous pouvons être absolument sûrs que la désignation *adagio* était réservée à ce seul prélude, tandis que le morceau lui-même devait être d'un mouvement sensiblement plus vif, — le mouvement classique de l'*andante* ou *andantino* italien. Aussi bien verrons-nous que, dans le même temps, Mozart négligera pareillement d'indiquer une modification évidente du mouvement de l'*Et incarnatus*, survenant au milieu de l'*allegro* du *Credo* de sa messe n° 283. Quant à ce premier morceau lui-même, sa première partie nous offre absolument la coupe d'un morceau de sonate, avec un sujet initial chanté par le premier violon et accompagné de sa ritournelle, un second sujet réservé au second violon, et puis, après la ritournelle de celui-ci, une troisième petite figure en *coda*. Viennent ensuite les barres de reprise, et le passage qui les suit, pendant une douzaine de mesures, semble encore former une sorte de *développement*, ou du moins de transition préparant une rentrée. Le sujet, dans ce passage, est en vérité nouveau, mais la manière dont le second violon l'expose sous un accompagnement en croches du premier le rattache suffisamment à celui-ci, pour que l'on continue à se croire en présence d'un morceau régulier. Sans compter que ce passage aboutit même à un semblant de conclusion tout à fait pareille à celles qui, d'ordinaire, précèdent les rentrées. Mais voici que, au lieu de cette rentrée attendue, nous voyons arriver un autre sujet, tout nouveau, en *si bémol*, dont le chant ni l'accompagnement ne peuvent vraiment être assimilés à ce que nous a fait voir la première partie. Et nous avons dit déjà comment ce sujet nouveau se transforme bientôt en une autre figure d'un caractère très expressif, pour aboutir enfin à une grande et merveilleuse *coda* absolument différente du passage qui terminait la première partie, et où, pendant huit mesures, le second violon fait entendre, sous de nobles tenues du premier, un léger murmure de plus en plus affaibli, avec une pureté et une douceur poétiques qui nous transportent bien loin des souvenirs archaïques évoqués par la coupe singulière de cet étrange morceau.

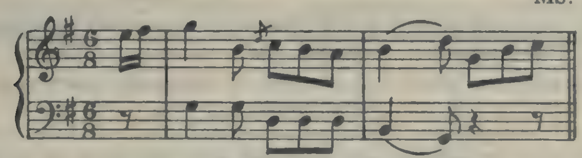
Quant au menuet, celui-là tout « moderne », et dont le rythme initial n'est pas sans rappeler la réponse du premier sujet dans le concerto de violon de la même période, il nous présente toutes les particularités de la plupart des menuets de Mozart en 1777. Après une première partie où le chant a été constamment réservé au second violon, la seconde partie s'ouvre par un passage qui est déjà, vraiment, une sorte de *développement* sur le sujet principal de la partie précédente ; après quoi celle-ci, suivant un procédé que nous avons rencontré plus d'une fois dans les œuvres de l'été de 1776, se trouve reprise tout entière, textuellement, quant au chant, mais avec un accompagnement tout à fait nouveau ; et Mozart, ici, pousse beaucoup plus loin encore ce procédé de variation, qui deviendra plus tard l'une des méthodes favorites des *andantes* et *rondos* variés de Joseph Haydn. Semblablement le trio, en *mi bémol*, ne nous offre qu'une même suite d'un bout à l'autre, avec une seconde partie continuant le rythme qui terminait la première. Après quoi, de nouveau, cette première partie est reprise en entier, mais maintenant variée dans les deux voix des violons. Tout cela à la fois très jeune, très vigoureux, et d'une invention mélodique ou rythmique très originale, qui nous fait vivement regretter que Mozart,

sans doute, ait laissé inachevée une œuvre aussi supérieure à sa production « galante » ordinaire, et, en tout cas, n'ait point pu s'engager plus avant dans une voie aussi bien faite pour offrir à son génie l'issue esthétique où il aspirait.

282. — *Salzbourg, printemps ou été de* 1777.

Quatre contredanses, pour deux violons, deux hautbois (ou une flûte et un basson), deux cors et basse.

K. 267.
Ms. perdu.



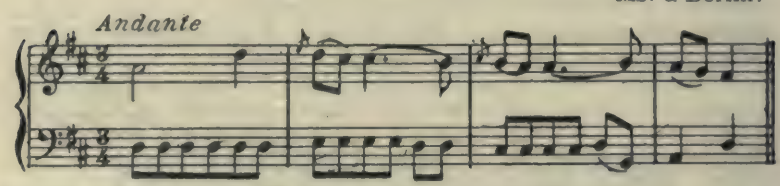
I. *En sol.* — II. *En mi bémol, avec flûte et basson remplaçant le hautbois.* — III. *En la.* — IV. *En ré.*

L'autographe de ces contredanses, autrefois chez André, ne portait aucune date: mais l'écriture correspondait entièrement à celle des années 1776 ou 1777, et surtout le format du papier était ce grand format à 16 lignes dont Mozart ne s'est servi que pour ses sonates d'orgue de 1777 et sa sonate en trio de la même période nº 281. C'est donc, très probablement, en 1777, et sans doute à l'occasion du carnaval, que le jeune homme aura composé ces quatre petits morceaux, d'ailleurs si expressément destinés à la danse que l'on ne saurait y chercher une valeur musicale bien considérable. Tout au plus pouvons-nous louer l'agrément mélodique des rythmes et l'habileté singulière avec laquelle sont traités les divers instruments. Le chant est toujours confié au premier violon, que doublent sans cesse les hautbois ou la flûte. Le second violon tantôt suit le chant du premier, et tantôt l'accompagne, d'une figure continue. Les cors sont très occupés, sans intervenir jamais dans la ligne mélodique, et la basse, de son côté, marque et accentue le rythme avec une vigueur méritoire. Aucun contrepoint, sauf par instants de petits mouvements contraires des hautbois. Les passages intermédiaires ou *trios* sont volontiers plus soignés que les premières, parties notamment dans les nᵒˢ 3 et 4. Enfin, dans ce dernier, le trio en *la* est encore suivi d'un nouveau passage en *ré mineur*, servant à ramener la reprise de la première partie.

283. — *Salzbourg, entre janvier et juillet* 1777.

Notturno en ré, pour quatre orchestres, chacun formé de deux violons, alto, deux cors et basse.

K. 286.
Ms. à Berlin.



Andante. — Allegretto grazioso. — Menuetto et trio (en sol) pour un seul quatuor à cordes.

L'autographe de ce curieux ouvrage porte simplement le titre *Notturno*, sans aucune indication de date. Mais le style, comme nous le verrons, est absolument celui des œuvres authentiques du début de 1777; et comme, en outre, cette sérénade à quatre orchestres n'est pas encore écrite sur le grand papier à 16 lignes du carnaval de 1777, mais toujours sur le papier à 10 lignes des années précédentes (avec deux pages superposées) ; et comme, d'autre part, il est certain que Mozart a voulu recommencer ici, à la fois avec plus d'extension et un art bien supérieur, sa *Sérénade nocturne* de janvier 1776 (n° 242), nous aurions presque le droit d'affirmer que c'est en janvier 1777, et sans doute autour du premier janvier, que Mozart a eu l'idée de recommencer son petit tour de force de l'année précédente, peut-être également pour le salon de la comtesse Lodron. On verra d'ailleurs, à propos du menuet final, que l'œuvre de Mozart n'est sans doute qu'un fragment inachevé, et n'a point dû être exécutée avant une date bien postérieure.

En tout cas, comme nous l'avons dit, l'œuvre porte tous les caractères de style nouveau de Mozart en 1777, avec des rentrées très variées, un emploi très fourni et libre des cors, et puis avec une sûreté musicale beaucoup plus marquée que dans le nocturne pour deux orchestres de janvier 1776. Et tandis que, dans ce dernier, les deux orchestres se trouvaient à peu près équivalents, cette fois le jeune homme s'en est tenu exclusivement au procédé de l'*écho*, avec une gradation invariable, toujours conçue comme suit : après une phrase exposée par le premier orchestre, le second répète une partie, le plus souvent encore assez longue, de la même phrase; puis le troisième orchestre, à son tour, ne répète que la dernière partie du fragment, et enfin le quatrième orchestre, abrégeant de nouveau sa répétition, ne fait plus entendre que les dernières notes. Aussi bien Mozart lui-même, sur sa partition, a-t-il appelé « échos » les trois orchestres qui répètent, de plus en plus abrégées, les phrases du premier.

C'est là un genre de plaisanterie musicale dont nous savons qu'il a été pratiqué très souvent, et sans doute depuis une date très ancienne,

dans l'histoire de la musique instrumentale. Mozart a-t-il trouvé autour de lui, et notamment parmi les œuvres de ce maître par excellence de l'*écho* qu'était Michel Haydn, des modèles déjà très développés de ces *échos* pour plusieurs orchestres? Nous l'ignorons : mais, en tout cas, sa partition de 1777 doit sûrement se rattacher, d'une façon plus ou moins directe, à un *écho* en *mi bémol* pour deux trios à cordes que Joseph Haydn avait composé en 1767, et dont maintes rééditions attestent la popularité. Cet ouvrage de Joseph Haydn était intitulé *Écho pour quatre violons et deux violoncelles, composé pour être exécuté en deux appartements différents*. Plus étendu que l'*écho* de Mozart, avec un long *adagio*, un *allegro*, un menuet et *trio*, un second *adagio* (en *si bémol*) et un *presto* final, l'*écho* de Haydn présentait encore une forme infiniment simple et presque rudimentaire, équivalant à celle de l'unique morceau pour piano à quatre mains que nous ayons conservé du même maître, et où « l'élève » — suivant la désignation naïve de l'auteur — répète invariablement toute phrase qui vient d'être exposée par le « professeur ». Parfois, en vérité, dans l'*écho*, les deux groupes jouent quelques notes ensemble, en se doublant, mais presque toujours le premier commence, et le second aussitôt répète sa phrase, ou plutôt même sa note ou son membre de phrase, car il arrive que telle mesure donne lieu jusqu'à deux de ces réponses en écho. Et ce morcellement continu du langage, cette répétition toujours complète et pareille, et puis aussi la pauvreté musicale des idées capables de se prêter à un tel traitement, tout cela nous fait apparaître le vieil *écho* de Haydn comme une œuvre vraiment un peu puérile, dénuée de tout intérêt artistique aussi bien que de toute valeur professionnelle. Combien autrement intéressant et original est, en comparaison, l'*écho* de Mozart ! Ici, d'abord, le procédé même de l'*écho* est employé avec une variété qui nous le rend amusant et imprévu d'un bout à l'autre des morceaux. Car si, comme nous l'avons dit, la gradation des trois « échos » reste forcément toujours la même, en revanche Mozart s'amuse constamment à nous surprendre, soit sur le moment où vont se produire ces répétitions de plus en plus abrégées, ou, plus encore, sur la dimension des passages repris. Parfois le premier orchestre expose une longue phrase d'une quinzaine de mesures sans qu'interviennent les réponses, tandis que, d'autres fois, celles-ci se produisent après des phrases beaucoup plus courtes ; et puis, surtout, tantôt la reprise du premier *écho* porte sur la phrase entière, tantôt sur la dernière moitié de la phrase, ou bien, par instants, Mozart s'émancipe de la règle que nous avons dite tout à l'heure, et ne fait répéter à ses trois échos qu'une même petite figure de cadence. Sans compter que toujours, au contraire de Haydn, il s'arrange admirablement pour que ces exposés fragmentaires ne nuisent pas à l'intérêt musical et expressif de ses phrases, coupant celles-ci en autant de membres distincts qu'il y introduira d'arrêts pour l'*écho*. Et tout cela n'est rien auprès de l'élégante et personnelle beauté des rythmes de ces phrases, et de la manière à la fois très simple et très sûre dont elles sont instrumentées, et, comme nous l'avons dit, de l'effort d'élaboration que nous révèlent les *développements*, ainsi que la variation expressive des rentrées. Séparée même des échos qui s'y ajoutent, et jouée seule sans arrêts, la partition du premier orchestre aurait encore de quoi nous émouvoir très agréable-

ment, dans la brièveté inévitable de ses contours. Tout au plus l'asservissement trop fréquent de l'alto à la basse prouve-t-il que Mozart, en composant cet *écho*, restait fidèle, sous ce rapport, à ses habitudes de 1776 : mais déjà, comme nous l'avons dit, la grande importance et liberté des cors nous rappelle le progrès singulier du sextuor de février 1777 en regard de celui de juin précédent.

Le premier morceau est un grand *andante* régulièrement traité en morceau de sonate, et après lequel vient l'*allegro* : coupe anormale que nous venons de voir employée dans l'*Echo* de Haydn, et qui pourrait bien signifier que c'est en effet ce vieux modèle qui a directement inspiré Mozart. Le premier sujet, de quatre mesures, est repris tout entier par le premier écho ; après quoi les deux autres en reprennent des fragments de plus en plus courts. Puis vient un second sujet, de huit mesures, dont le premier écho ne reprend plus qu'une moitié. A sa dernière reprise en écho succède, cette fois, une ritournelle, de nouveau reprise tout entière par le premier écho ; et enfin, avant les deux barres, les cors du premier orchestre, renforcés par le quatuor, font entendre une façon de *coda* de deux mesures, qui, elle, est répétée tout entière par les trois échos. Le premier écho la répète à une mesure de distance, le second à un temps du premier, le troisième à deux temps du second : car il convient encore de noter que Mozart, pour mieux varier ses échos, change sans cesse les intervalles de ses reprises, depuis la forme du canon jusqu'à l'écho lointain, se produisant après un long intervalle de silence. Vient ensuite, après les deux barres, un petit *développement* régulier qui, ici, est encore nouveau, mais traité en imitations entre les voix. Quand il s'achève, le premier écho en reprend la dernière moitié, et ainsi de suite. Maintenant, voici la rentrée du premier sujet, d'abord toute pareille, et répétée aux échos de la même façon : mais au moment où, après le dernier écho, nous attendons une rentrée régulière du second sujet, voici que Mozart s'amuse à continuer son premier sujet, au premier orchestre, par un beau passage nouveau de quatre mesures, tout rempli de touchantes modulations mineures, et qui, ensuite, amène une rentrée toute variée et renforcée du second sujet ! Après quoi la fin du morceau reproduit, naturellement, la ritournelle et la *coda* finale de la première partie.

Le second morceau, *allegretto grazioso*, est traité de la même façon. Après un premier sujet d'un rythme tout léger et piquant, exposé d'abord par le premier violon seul avec accompagnement de l'alto, l'ensemble du premier orchestre reprend ce sujet en *tutti*, et, déjà, en prolonge les dernières notes, en écho : après quoi le second orchestre reprend ce *tutti*, amputé de son commencement, et le transmet ensuite aux deux autres, toujours de plus en plus écourté. Mais ici, comme tout à l'heure dans la rentrée de son *andante*, Mozart fait ensuite précéder son second sujet, au premier orchestre, de quelques mesures d'entrée, de façon que le second sujet, en *la*, se trouve enchaîné avec le premier. Il est d'ailleurs assez long, et très mélodique, chanté par le premier violon sur un accompagnement continu du second ; et bientôt le premier écho reprend toute sa ritournelle, puis le second écho en répète la moitié, et puis le troisième la fin. A ce second sujet succède, sans barres de reprise,

un petit *développement* en transition qui rappelle l'entrée du même sujet, et qui, lui, n'étant pas repris en écho, ramène directement une rentrée pareille du premier sujet. Toujours d'après son nouveau procédé de rentrées variées, Mozart change entièrement, ensuite, la susdite rentrée, et ne laisse pas de modifier aussi le second sujet. Et enfin, pour compenser la brièveté de son *développement*, il ajoute aux répétitions en écho de son second sujet une délicieuse petite *coda* sur le rythme du premier sujet, reprise complètement au premier écho, puis un peu abrégée aux deux autres ; et puis, après ce rappel imprévu du premier sujet, voici que le premier orchestre nous fait entendre encore une longue *strette* toute nouvelle, en dialogue entre le groupe des violons et celui des basses, et dont l'allure à la fois moqueuse et sensuelle se retrouvera plus tard dans un passage célèbre du rôle de la Zerline de *Don Juan*. Comme le premier sujet, cette *strette* se termine, dès le premier orchestre, par une petite cadence en écho, qui, seule, mais tout entière les trois fois, se trouve répétée par les trois autres orchestres.

Le *menuetto* en *ré* qui vient ensuite sert de finale à la partition ; et son *trio* même, écrit pour un seul quatuor à cordes, doit sûrement avoir été composé à une date ultérieure, sans doute déjà pendant la grande période viennoise. Or, il est tout à fait improbable que Mozart, en 1777, ait eu l'intention de fermer une œuvre comme celle-là par un menuet, et, de plus, sans trio. Évidemment, ce menuet n'était d'abord, dans sa pensée, qu'un troisième morceau du *nocturne*, suivi de son trio, et plus encore d'un grand *rondo* final, — qui même, peut-être, aurait été précédé d'un prélude *adagio*, pour continuer à suivre l'exemple de l'*Echo* de Joseph Haydn. D'où nous pouvons conclure, presque sans erreur possible, que ce second *nocturne* de Mozart, tel que nous le possédons, n'est qu'un fragment d'une œuvre que le jeune homme, au début de 1777, aura laissée inachevée, s'étant trouvé empêché de la faire exécuter ; après quoi, à Vienne, il se sera hâté de lui adjoindre un petit trio, afin de pouvoir la produire chez Van Swieten ou ailleurs. Aussi bien était-ce là un travail relativement assez long ; et sans doute d'autres ouvrages plus importants en auront interrompu l'achèvement.

Quant au menuet que nous possédons, son rythme et sa coupe rappellent beaucoup ceux des menuets du sextuor de février 1777. Au début, Mozart imagine un emploi nouveau de son premier écho. A peine le premier orchestre a-t-il commencé d'exposer le rythme initial du menuet, que, soudain, le second se substitue à lui pour redire, en écho, deux mesures qu'il vient de jouer ; et, aussitôt après, le premier orchestre poursuit l'exposition du même sujet, comme si cette interruption faisait partie, en réalité, de la ligne mélodique du sujet. Puis, ce sujet achevé, le premier écho reprend tout ce que l'on peut appeler sa « réponse », et la passe, de plus en plus écourtée, aux deux autres échos. A ce moment, le premier orchestre attaque une sorte de *strette*, que les trois autres reprennent tout entière, et, de nouveau, en canon : d'abord à une mesure d'intervalle, puis à un temps, et puis à deux temps. Les barres de reprise sont suivies d'un long passage nouveau, en transition, que termine une amusante figure des cors à découvert ; et cette figure, seule, est ensuite répétée en canon par les cors des trois autres orchestres. La rentrée complète de la première partie,

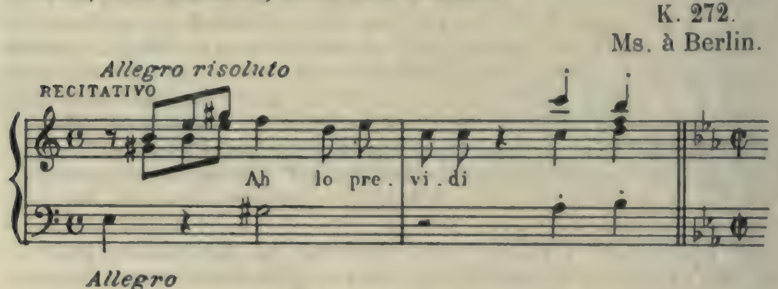
ensuite, se trouve très variée, comme dans tous les menuets de 1777. Bornons-nous à signaler la façon imprévue dont Mozart, maintenant, arrête trois fois l'exposé du premier sujet, pour le faire reprendre, en petits échos, aux trois autres orchestres.

Du *trio*, dont nous avons dit déjà qu'il a été improvisé par Mozart ultérieurement, pour un seul quatuor à cordes, nous signalerons seulement l'allure suivie et tout d'une traite, par-dessus les barres de reprise, — selon le procédé ordinaire de Mozart dans sa période viennoise. Le trio est d'ailleurs d'une simplicité extrême, avec reprise complète et presque pareille de la première partie après la seconde. Le groupe des violons, le plus souvent, marchent ensemble, opposés au groupe de l'alto et de la basse : sauf pourtant un endroit où Mozart, se souvenant de la destination du morceau, fait répondre les trois dernières voix, en écho, à la première.

284. — *Salzbourg, août* 1777.

Scène dramatique, pour soprano, avec accompagnement de deux violons, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 272.
Ms. à Berlin.



Scène extraite d'un poème d'*Andromède*. — I. Récitatif : Andromède : *Ah! lo previdi* : *allegro risoluto*. — II. Arioso en *ut* mineur : *Ah! l'invola : allegro*. — III. Récitatif : *Misera! in van m'adiro : allegro, andante et adagio*. — IV. Cavatine en *si bémol* : *Deh! non varcar quell'onda!*

Mozart a composé cette scène pour une jeune femme de Prague, Mme Duschek, qui était venue passer quelque temps à Salzbourg. Elle était très jolie et très séduisante; et Mozart, qui devait la retrouver encore dans la suite, en fut certainement amoureux dès cette première rencontre. Le fait est qu'il mit toute son âme à cette scène que, par amitié, il écrivit pour elle, et qui est peut-être son chef-d'œuvre dans ce genre des scènes et grands airs de concert. Après un court récitatif assez simple, mais très expressif, Andromède chante un grand *arioso* en deux strophes, adressé à Persée, qui vient de tuer son ami. « Envole toi loin de moi, méchant, cause de ma douleur! » Cet *arioso*, qui a la forme très régulière d'une *cavatine*, avec une seconde strophe librement variée, traduit de la façon la plus pathétique et en même temps la plus musicale le mélange de colère et de désespoir que signifient les paroles. L'allure rapide et saccadée du chant, les contretemps de

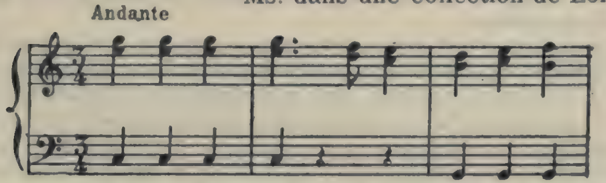
l'accompagnement, le rythme pathétique, sans cesse modulé, sous les paroles : « Va cruelle ! », tout cela concourt à produire un effet d'ensemble d'une intensité d'autant plus grande que les moyens employés sont plus simples, et que cette expansion mélodique passe plus vite : car, dès la fin de la seconde strophe, le récitatif reprend. Et ce récitatif est, cette fois, de tout autre nature qu'au début de la scène. Le rythme de la voix y est beaucoup plus chantant; et l'accompagnement, tout en n'étant fait que par le quatuor, à la manière classique, est très fourni de figures expressives, avec une foule d'enharmonies et de chromatismes, qui donnent à ce passage une importance musicale au moins pareille à celle de l'air précédent. Puis, lorsque cette fièvre de passion s'est calmée, la scène s'achève par une seconde *cavatine*, en majeur, d'une allure et d'un sentiment tout différents de ceux de la précédente. Andromède, à bout de forces, supplie son ami mort de l'attendre pour traverser avec elle le fleuve du Léthé. C'est ici une cantilène sans expression dramatique bien définie, mais d'un sentiment très doux et féminin, et d'une ligne mélodique délicieusement pure, accompagnée par l'orchestre avec une discrétion qui met d'autant plus en relief la beauté du chant. La seconde strophe de la *cavatine*, ici encore, est très variée ; et Mozart, suivant son habitude d'alors, y intervertit les phrases de la première strophe, pour aboutir enfin à une courte *strette, allegro*, sur le rythme de la dernière phrase de la cavatine. Peu de virtuosité, dans les deux airs, où l'on ne trouve aucune cadence, et où les ornements du chant sont toujours traités au point de vue de l'effet expressif : mais le chant lui-même, d'une interprétation très difficile, est parfaitement adapté aux ressources de la voix ; et l'ensemble de la scène, avec la pureté du chant et la savante réserve de l'accompagnement, nous montre à quel point Mozart, depuis qu'il s'était remis à la musique vocale en 1776, avait de nouveau progressé dans ce domaine de son art.

285. — *Salzbourg, entre le début de* 1776 *et l'été de* 1777.

Divertimento (ou série de six *entrées*) **en ut**, pour deux flûtes, cinq trompettes, et quatre timbales.

K. 188.

Ms. dans une collection de Londres.



I. *Andante*. — II. *Allegro*. — III. *Menuetto*. — IV. *Andante* (en *sol*). V. *Menuetto*. — VI. *Presto*.

Nous avons dit déjà, à propos du n° 241, ce qu'étaient ces séries de petits morceaux, destinées probablement à servir d' « entrées » pour les repas solennels de la cour de Salzbourg ; et nous avons dit aussi

qu'un assez long intervalle n'a pu manquer de s'écouler entre la composition des dix morceaux du n° 241, encore très simples et assez insignifiants, et celle des six morceaux de ce n° 285, où se retrouvent tous les éléments caractéristiques de la dernière période de Mozart avant son grand voyage de 1777. Le fait est qu'on ne saurait imaginer ressemblance plus parfaite dans l'intention générale et les procédés, accompagnée d'une plus profonde différence dans l'esprit, l'agrément, la portée musicale et poétique. Au lieu du musicien banal que nous montrait le n° 241, c'est déjà Mozart tout entier que nous trouvons ici, avec ce merveilleux talent de transfiguration artistique qui, désormais, lui permettra toujours de revêtir d'une beauté indéfinissable jusqu'aux genres les moins faits en apparence pour donner libre cours à son génie de poète.

Encore ce que nous avons dit de la similitude des procédés, dans les deux séries, comporte-t-il une exception que nous laisse voir aussitôt la musique du n° 285. Les flûtes, maintenant, ne sont plus simplement équivalentes aux groupes des trompettes et timbales ; d'un bout à l'autre de la série, on pourrait soutenir qu'elles seules jouent un rôle essentiel, et peut-être même le traitement des autres groupes aurait-il de quoi sembler plus sommaire et moins original que dans les « entrées » de naguère. Mais combien ces parties des deux flûtes, toujours nettement séparées, combien elles nous font voir d'aisance, de variété, de pure et charmante beauté mélodique ! Quelle richesse d'invention dans le choix des sujets, quelle science discrète et sûre dans la variation des reprises, et quelle parfaite accommodation du chant au timbre comme aux ressources instrumentales de la flûte ! Sans compter que si les autres instruments ne font plus guère qu'accompagner, l'extrême simplicité de leurs parties ne les empêche pas de produire un effet délicieux, avec même, çà et là, de petites imitations en écho où se reconnaît tout le talent de Mozart.

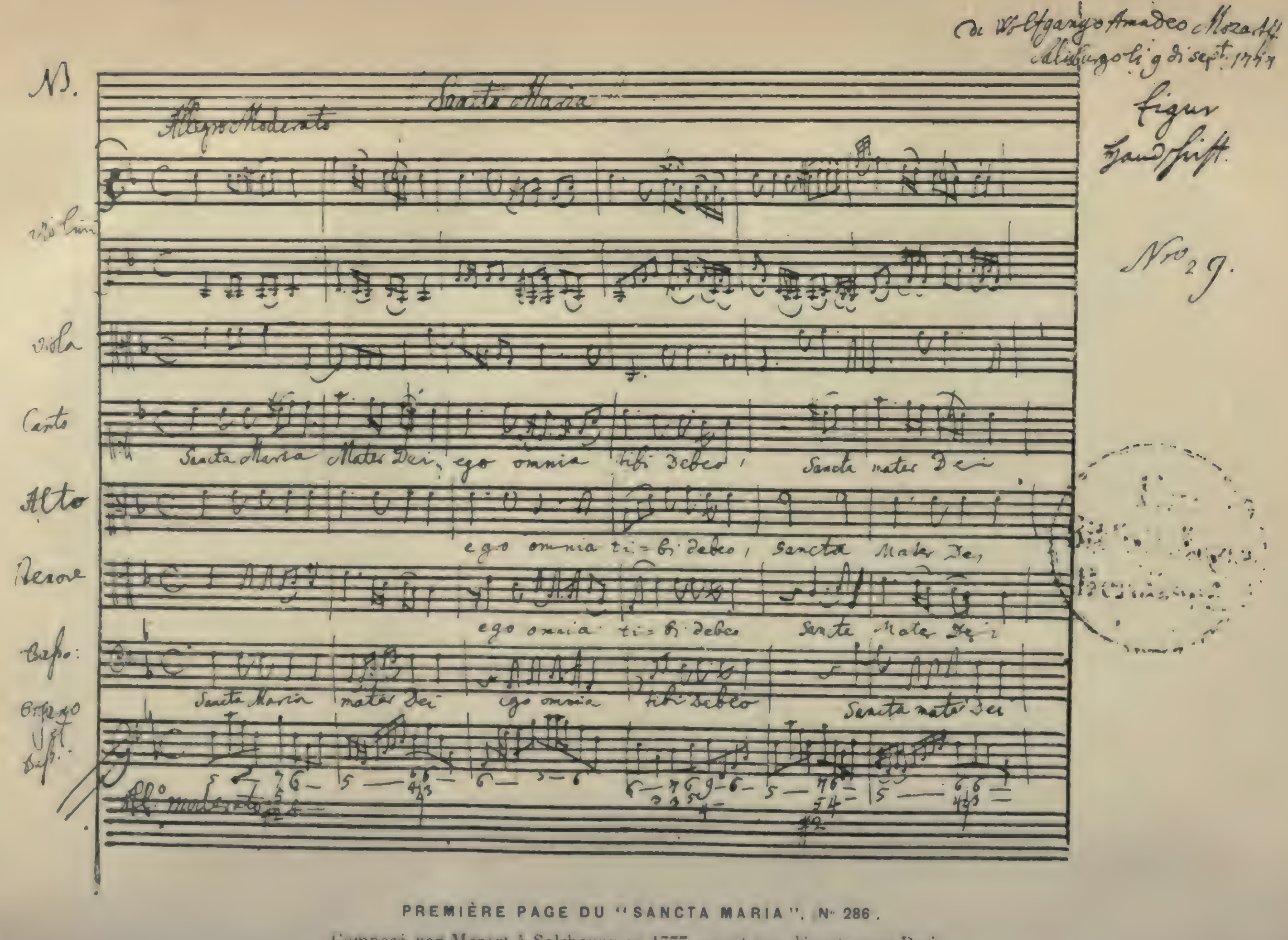
L'*Andante* n° I est un grand et beau menuet, tout chanté par les flûtes, avec, après les deux barres, un long *développement* qui continue et complète la partie précédente, pour aboutir à une rentrée très variée, et suivie elle-même d'une légère *coda*.

Pareillement la rentrée se trouve variée, allongée, et rehaussée dans l'*allegro* n° II, ayant un rythme de contredanse populaire, et, lui aussi, poursuivant ce rythme jusque dans la partie intermédiaire qui fait fonction de *développement*.

Dans le menuet n° III, très court, mais possédant également une rentrée complète et variée de la première partie, le *développement* est chanté d'abord, à découvert, par le groupe supérieur des trompettes, mais qui se bornent à étendre la mélodie chantée précédemment par les flûtes.

Cette parfaite et délicieuse unité mélodique de chacun des morceaux du n° 285 est même, peut-être, l'un des traits les plus distinctifs de la série entière. Obligé d'écrire, pour les repas de la cour, des morceaux d'une brièveté et d'une concision extrêmes, Mozart a du moins voulu que chacun d'eux ne fût, du début à la fin, que l'exposition d'une idée unique, tâchant par là à en relever la portée expressive.

Et puis aussi, d'autre part, il a voulu que chacun des morceaux répondît pleinement, par tous ses caractères, à la destination de l'en-



PREMIÈRE PAGE DU "SANCTA MARIA", N° 286.

Composé par Mozart à Salzbourg en 1777, avant son départ pour Paris.

(Berlin, Bibliothèque Royale.)

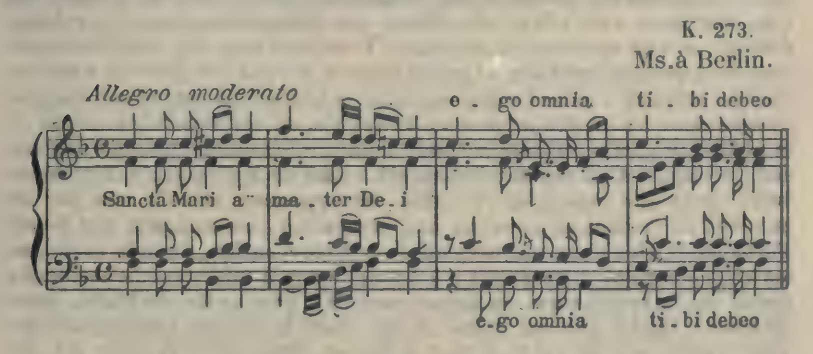
semble ; et c'est pourquoi il a toujours pris soin de leur conserver un caractère joyeux et brillant, avec une allure toute populaire aussi bien dans les sujets que dans leur mise en œuvre. L'*andante* en *sol* n° IV lui-même n'échappe pas à cette règle : il a pour thème, de nouveau, un rythme de contredanse, mais sans cesse enrichi de modulations ingénieuses, et parfois même accompagné en imitations aux groupes des trompettes, pendant que la seconde flûte dessine une gracieuse figure continue sous le chant de la première. Le *développement*, une fois de plus, reprend et resserre le rythme de la première partie, pour aboutir à une rentrée complète de celle-ci.

Quant aux deux derniers morceaux, nos V et VI, l'un est un petit menuet, avec rentrée complète, l'autre une contredanse toute rapide et légère, évidemment destinée à servir de *coda*. Tous les deux doivent avoir été composés très vite, et n'ont à nous révéler aucune particularité intéressante ; mais nous y sentons toujours un maître éminemment sûr de son invention comme de son métier, avec ce délicieux instinct de grâce mélodique qui se retrouve décidément jusque dans les productions les plus improvisées de Mozart durant la période que nous étudions.

286. — *Salzbourg, 9 septembre* 1777.

Graduale ad festum B. Mariæ Virginis, Sancta Maria, Mater Dei en fa, pour quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue.

K. 273.
Ms. à Berlin.



Ce *Sancta Maria* porte, sur l'autographe, la date du 9 septembre 1777. Il a donc été composé quinze jours à peine avant le départ de Mozart, et pourrait bien être la dernière œuvre du jeune homme à Salzbourg, écrite après la messe n° 288 et le petit offertoire n° 287, que nous croyons destiné à compléter cette messe. Le n° 286, lui, ne peut pas avoir eu la même destination, puisque son accompagnement comporte une partie d'alto dont Mozart, en ce cas, n'aurait point manqué de se servir aussi pour sa messe. D'autre part, le 9 septembre est le lendemain de la Nativité de la Vierge : il se peut que Mozart ait composé son graduel pour cette fête, et n'en ait achevé la mise au net que le lendemain. Enfin les paroles du *Sancta Maria* peuvent être traduites ainsi : « Sainte Marie,

mère de Dieu, je vous dois tout : mais, à partir de ce moment, je me voue expressément à votre service, et vous choisis pour ma patronne et gardienne ! Votre honneur et votre culte ne s'effaceront plus de mon cœur : jamais je ne les abandonnerai, ni ne les laisserai violer par d'autres personne dépendant de moi, en paroles ni en fait. Sainte Marie, accueillez-moi miséricordieusement, prosterné à vos pieds ! Protégez-moi dans la vie, et me défendez à l'heure de la mort ! Amen. » Une telle prière, d'un caractère tout individuel, pourrait bien signifier un acte formel de consécration du jeune Mozart à la Vierge, avant son départ, — puisqu'en effet nous savons, par des lettres ultérieures, qu'il a fait partie désormais d'une confrérie *mariale* de Salzbourg. En tout cas, il est sûr que ce *Sancta Maria* tient une place à part dans toute la musique religieuse de Mozart, comme si ce dernier y avait mis beaucoup plus de son cœur que dans l'ordinaire de ses messes, litanies, et offertoires.

Très simple d'intention et d'exécution, accompagné par l'orchestre avec une discrétion extrême, et, dans le chant, dépourvu aussi bien de tout ornement extérieur que de toute figure régulière de contrepoint, ce petit morceau n'en est pas moins, à la fois, plus religieux et plus savant que toutes les compositions d'église de Mozart depuis maintes années. Comme dans la dernière messe de décembre 1776 et dans celle de 1777 que nous allons étudier tout à l'heure, le contrepoint, sans nul effort pour se montrer, forme la base de la langue du chant : chaque voix a son allure propre, soit qu'elle réponde en imitation au chant des autres voix, ou qu'elle les accompagne d'un petit contre-chant, ou simplement que, marchant avec elles, elle affirme son indépendance par un rythme distinct ou une modulation originale. Il est vrai que, ici, contrairement aux deux messes susdites, le jeune homme n'a pas cru pouvoir s'affranchir du procédé « galant » qui consistait à traiter les morceaux d'église comme des airs ou des morceaux de sonate, en reprenant les sujets de la première partie après la seconde : malgré le renouvellement continu des paroles, il s'est malheureusement avisé de reprendre son premier sujet après une espèce de véritable *développement*, et cela non pas au moment où revient de nouveau une invocation commençant par *Sancta Maria*, mais bien deux mesures après cette invocation, de telle sorte que les voix chantent maintenant : « Accueillez-moi miséricordieusement » sur le même rythme qui, au début, servait à dire : « Sainte Marie, mère de Dieu », tandis que ces mêmes mots, avant la rentrée susdite, se trouvent répétés sur un rythme tout différent. Mais cette rentrée est, du moins, très librement variée, et suivie d'un passage tout nouveau pour les dernières répétitions du mot *Amen*. Et puis, tout en regrettant cette concession profane qui enlève sûrement au morceau un peu de la portée pieuse que lui aurait donnée une « composition continue » des paroles, nous sentons s'exhaler du morceau entier une expression si tendre et si pure, d'un recueillement si profond dans sa simplicité, que nulle part autant que dans ce *Sancta Maria*, — jusqu'à l'*Ave verum* de 1791, qui d'ailleurs n'est pas sans le rappeler singulièrement, — Mozart n'est parvenu à réaliser, à l'aide des procédés tout mondains de la musique de son temps, un idéal nouveau de chant religieux, traduisant l'émotion d'un cœur chrétien en présence de la Vierge, comme d'autres œuvres,

instrumentales ou vocales, traduisent les émotions de l'amour ou de la souffrance profanes.

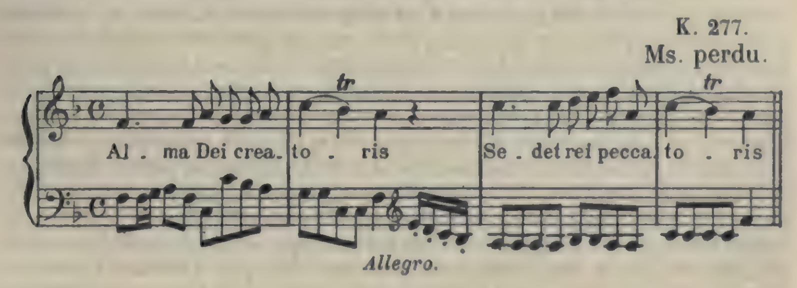
Notons encore que, dans ce *Sancta Maria*, — étrangement composé pour quatre voix malgré la signification individuelle des paroles, — ces quatre voix chantent toujours ensemble, sans aucun intermède de *soli*. Dans l'accompagnement, l'alto recommence à jouer un rôle très libre et très important, concurremment aux deux violons : mais surtout l'orgue, ainsi qu'il convient dans la musique d'église, tend à reprendre la tâche principale de l'accompagnement, tandis que les deux violons et l'alto se bornent à dessiner, au-dessus des voix, de libres arabesques, d'ailleurs traitées, elles aussi, en morceau de sonate, avec même un retour du premier sujet à la dominante, au début du *développement*.

Car, comme nous l'avons dit, le graduel garde encore la coupe d'un morceau de sonate, à cela près que, dans la première partie, les sujets sont très nombreux, mais aboutissant à une conclusion régulière sur le *Te sospitatricem eligo*. Vient ensuite, après deux mesures de ritournelle à l'orchestre, ce que nous avons appelé le *développement*. Sur les mots *Tuus honor*, les voix elles-mêmes reprennent d'abord à la dominante le rythme initial du *Sancta Maria* : mais aussitôt des rythmes nouveaux succèdent à ce rappel de la première partie, et c'est seulement aux mots *Tu pia* que reparaît, dans les voix, le rythme du début, bientôt transfiguré sous des modulations mineures aux mots *In mortis discrimine*, mais pour revenir encore au commencement de l'*Amen*, avec cette particularité que, maintenant, le soprano fait entendre une figure en doubles croches qui, dans la conclusion de la première partie, n'était chantée que par les violons.

287. — *Salzbourg, été ou automne de* 1777.

Offertorium de B. V. Maria, Alma Dei creatoris (en fa), pour quatre voix avec accompagnement de deux violons, basse et orgue.

K. 277.
Ms. perdu.



L'autographe de cet offertoire nous est inconnu, comme aussi la date exacte de sa composition. Nous savons seulement que Léopold Mozart, dans une lettre du 29 novembre 1777, annonce à son fils qu'il a « mis en répétition son *Alma redemptoris en fa* » dans la chapelle archiépiscopale. De cela il paraît bien résulter que l'offertoire, composé peu de temps avant le départ du jeune homme, n'aura pas été exécuté sur-le-

champ ; et quand nous apprenons ensuite, par une autre lettre du 22 décembre, que la messe en *si bémol* n° 288 vient d'être chantée pour la première fois quelques jours auparavant, nous avons grande envie d'en conclure que la messe et l'offertoire, composés pour les mêmes voix et le même orchestre, étaient destinés à se compléter l'un par l'autre, — hypothèse que confirmerait encore le ton de *fa*, convenant le mieux du monde pour un morceau intercalé dans une messe en *si bémol*.

En tout cas l'*Alma redemptoris* ressemble si fort, à la fois, au *Sancta Maria* n° 286 et à la messe n° 288 que nous pouvons être certains d'avoir là une des dernières œuvres produites par le jeune homme avant son départ de Salzbourg. Et si, peut-être, cet offertoire composé pour compléter une messe n'a pas le recueillement intime et profond du *Sancta Maria* créé par Mozart pour sa propre consécration à la Vierge, et sans doute en vue des dangers de son prochain voyage, ce morceau n'en est pas moins, lui aussi, un modèle de pureté mélodique et d'affectation très heureuse des procédés de la musique profane à l'expression d'un sentiment religieux. Les deux différences principales entre le *Sancta Maria* et l'*Alma Dei* sont que d'abord, dans ce dernier, le soprano chante souvent seul, avec des réponses du chœur, gardant un rôle prépondérant jusque dans ces chœurs même, et puis, en second lieu, que la coupe de l'offertoire ressemble plus strictement encore à celle d'un morceau de sonate. Mais, à cela près, nous voyons dans les deux œuvres le même style polyphonique sans aucune figure propre de contrepoint, comme aussi le même procédé d'accompagnement, où les violons ne font guère que doubler ou renforcer le chant, tandis que l'orgue se réserve la tâche véritable de l'accompagner.

Les paroles, ici, sont beaucoup moins nombreuses que dans le *Sancta Maria*. D'un bout à l'autre du morceau, la prière chantée se réduit à ces seuls mots : « Auguste Mère du Créateur, mais aussi du coupable pécheur, fais miséricordieusement ce que nous te demandons, rends-nous braves pour les combats ! »

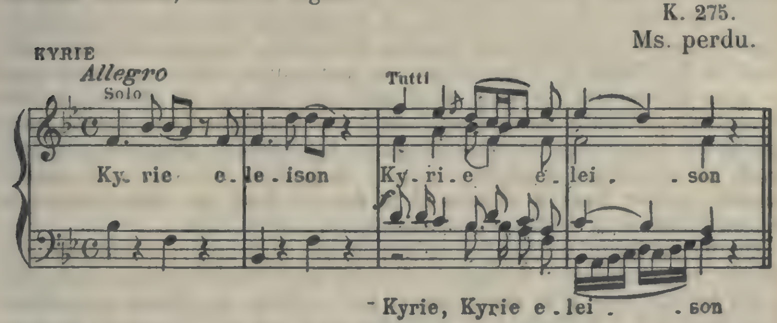
Sur ces paroles, Mozart a composé, comme nous le disions, un morceau ayant tout à fait la coupe d'un *allegro* de sonate, avec, en quelque sorte, trois répétitions du texte ci-dessus, la première assez étendue, reprenant plusieurs fois les mêmes mots, la seconde beaucoup plus courte et tout à fait différente, formant un vrai *développement*, la troisième reproduisant la première avec de petits changements sans importance. On pourrait même distinguer, dans la première partie de l'offertoire, deux sujets distincts, avec une troisième petite figure en *coda;* et nous verrions alors que Mozart, dans sa rentrée, comme toujours en 1777, a fait porter ses changements sur la reprise du premier sujet. Mais tous ces sujets relèvent d'une inspiration tellement pareille, et sont encore si étroitement reliés entre eux par l'unité d'allure de leur accompagnement que l'oreille ni le cœur ne sont jamais gênés par cette coupe un peu trop régulière, effacée sous la charmante douceur de l'émotion qui s'exhale devant nous. L'orchestre, de même que dans le *Sancta Maria*, apporte une réserve parfaite dans les figures nouvelles qu'il ajoute au chant : il a cependant, ici, une façon de *solo* à découvert, avant la *coda* qui précède le *développement*, et rien n'est aussi imprévu et gracieux que l'arrivée de cette *coda*, où le chœur se met

à redire : « Mère très clémente! » lorsque déjà l'on croyait le morceau fini en entendant la ritournelle de l'orchestre.

288. — *Salzbourg, automne de* 1777.

Missa brevis en si bémol, pour quatre voix, avec accompagnement de deux violons, basse et orgue.

K. 275.
Ms. perdu.



Kyrie : allegro. — Gloria : allegro. — Credo : allegro, avec mouvement plus lent à l'Et incarnatus. — Sanctus : andante et allegro (Osanna). — Benedictus : andante (en mi bémol) et reprise de l'Osanna. — Agnus Dei : andante (en sol mineur) et allegro en si bémol (Dona nobis).

Cette messe doit avoir été la dernière œuvre composée par Mozart avant son départ de Salzbourg, car les registres de l'église Saint-Pierre, à Salzbourg, nous apprennent qu'elle n'a été exécutée que le 22 décembre 1777, après le départ de l'auteur. Composée pour la petite chapelle de Saint-Pierre, et probablement en grande hâte, c'est une messe très courte, et dont le style rappelle beaucoup celui de la dernière messe de 1776. Comme dans celle-ci, les morceaux sont « composés » d'un bout à l'autre, sans reprises de parties antérieures ; et le contrepoint y est toujours étroitement mêlé aux passages homophones. Avec cela, et malgré la tendance manifeste à la simplicité, le style de cette messe est tout rempli de modulations originales, souvent charmantes, et qui montrent le même grand progrès de hardiesse et de liberté que nous font voir les compositions instrumentales de l'année 1777. Mais le recueillement pieux des deux messes de 1776 nos 271 et 273, le souci d'écarter de l'église tous les ornements trop profanes, l'effort à concentrer l'émotion, toutes ces qualités ont de nouveau faibli, parmi l'occupation mondaine et instrumentale des derniers mois du séjour à Salzbourg.

Le *Kyrie* est entièrement traité en un contrepoint libre, d'ailleurs très simple, et se compose tout entier d'alternatives de *tutti* et de *soli*. L'invocation *Kyrie*, d'abord, comporte un sujet distinct de celui qui sert pour le *Christe ;* mais ensuite *Kyrie* et *Christe* sont confondus en une série de reprises un peu variées du premier sujet, avec une dernière reprise plus accentuée en *coda*, pour terminer ce très court mor-

ceau. Les deux violons et l'orgue se bornent à soutenir le chant ou à le doubler.

Le *Gloria*, d'un style également tout contrepointé, est très rapide et riche en modulations chromatiques : mais la part de l'émotion religieuse y est assez restreinte, et le contrepoint, lui non plus, n'y est jamais très poussé. Tout le morceau est composé sans aucune reprise, avec des figures nouvelles pour chacune des phrases : mais au moment du *Deus pater*, l'auteur, pour aller plus vite, et comme il le fera aussi dans le *Credo*, superpose des voix chantant des mots différents. Le passage du *Qui tollis*, avec la hardiesse et la beauté de ses harmonies, est à beaucoup près le plus intéressant de tous, sauf peut-être l'*Amen*, où Mozart, contre l'habitude générale, ramène ses voix à une homophonie complète, mais pleine de douceur et de recueillement. L'orchestre, assez peu important, ne se réduit cependant jamais à doubler les voix ; et parfois même, comme dans le *Gratias* et le *Domine Deus*, les deux violons se livrent à un petit dialogue, en contrepoint ou en écho.

Quant au *Credo*, le chant y est renouvelé sans cesse, comme dans le *Gloria*, avec de petites figures d'imitation aussitôt fondues dans un langage homophone. L'*Et incarnatus* et le *Crucifixus*, pourtant, forment un épisode tout à fait distinct, et probablement destiné à recevoir un mouvement plus lent, bien que Mozart ne l'ait pas indiqué. Là, les deux phrases susdites commencent par un même rythme, d'ailleurs avec des continuations différentes ; et de belles modulations mineures, ainsi qu'un pieux recueillement traduit par une suite de blanches pour exprimer les mots *passus* et *sepultus*, prêtent à ce passage un caractère plus religieux que celui de l'ensemble du morceau. L'*Amen*, une fois de plus, est absolument homophone, et nous avons dit déjà comment Mozart, avant cet *Amen*, abrège son morceau en superposant quatre versets différents : *Et ir Spiritum*, *Qui ex Patre*, *Qui cum Patre* et *Et conglorificatur*. Mais l'intérêt véritable de ce *Credo* est dans son accompagnement, où il semble que Mozart, avec la préoccupation des maîtres anciens que nous a révélée son œuvre instrumentale de 1777, ait voulu imiter le style de l'un de ces compositeurs italiens d'autrefois qui se sont continués et glorifiés dans l'œuvre de Hændel. Tandis que le chant, comme on l'a vu, se renouvelle de phrase en phrase, sans l'ombre de reprise, les deux violons et l'orgue, sous lui, font entendre un véritable morceau symphonique, avec d'incessantes reprises d'un même sujet qui leur fournit l'occasion de très simples et vigoureuses imitations canoniques[1]. Il n'y a pas jusqu'à l'épisode du *Crucifixus* où l'accompagnement ne se souvienne de ce sujet, transfiguré, ici, sous d'admirables modulations mineures. Et rien n'est plus curieux que le contraste de ce chant tout moderne, ayant une allure presque récitative, avec cet accompagnement continu d'une couleur archaïque très marquée, déployant devant nous son unité savante et la noble grandeur de son contrepoint.

Le *Sanctus* débute par une véritable entrée de fugue, mais qui s'interrompt aussitôt ; et l'*Osanna*, lui aussi, finit très vite, après quelques mesures d'un chant tout homophone aboutissant à une conclusion un

1. D'après le musicographe Lorenz, ce sujet, d'un rythme très marqué, serait emprunté à un *lied* populaire allemand.

peu contrepointée. L'accompagnement du *Sanctus* est tout fait de la répétition modulée d'une même figure, que les deux violons dessinent à l'unisson ; et quand ensuite l'orchestre, pour l'*Osanna*, se réduit à doubler les voix, avec un mouvement contraire qui reproduit celui des soprani et des altos, Mozart n'en ramène pas moins, une fois encore, à la fin de cet *Osanna*, cette figure obstinément employée à accompagner le *Sanctus*. Le *Benedictus*, lui, n'est qu'un solo de soprano en *mi bémol*, très simplement accompagné par l'orchestre ; après quoi une transition nouvelle, *allegro*, prépare la reprise du mouvement contraire de l'*Osanna*, qui se fait ici tout entière et sans aucun changement.

Enfin l'*Agnus Dei*, où Mozart reprend la coupe traditionnelle en deux parties, s'ouvre par un très bel *andante* en *sol mineur*, d'un contrepoint libre et toujours extrêmement simple, mais semé de modulations expressives que renforce encore l'accompagnement de l'orchestre, ici très étroitement rattaché au chant. Quant au *Dona nobis* final, c'est encore l'un des morceaux de la messe qui nous prouvent le mieux combien Mozart, en 1777, était préoccupé de rechercher des sources d'inspiration nouvelles dans les œuvres des maîtres anciens. D'un bout à l'autre, ce *Dona nobis* n'est qu'une série de variations, ou plutôt de reprises plus ou moins ornées et élaborées, d'une même figure mélodique, que *soli* et *tutti*, doublés ou secondés par l'orchestre, nous répètent indéfiniment, dans un style tantôt homophone et tantôt librement contrepointé qui, malgré le caractère tout « galant » de cette figure elle-même, rappelle exactement la musique religieuse des Durante, Leo, et autres vieux maîtres de l'école napolitaine.



APPENDICES

I

TABLEAU CHRONOLOGIQUE DE L'ŒUVRE DE MOZART

Depuis son départ pour Mannheim et Paris, le 23 septembre 1777 jusqu'à sa mort (5 décembre 1791).

VINGT-CINQUIÈME PÉRIODE

MUNICH ET MANNHEIM

23 Septembre 1777 — 14 Mars 1778

Pendant cette période, Mozart subit très profondément l'influence de l'école de Mannheim, toute symphonique et concentrant son principal effort à mettre en valeur les ressources propres des divers instruments. Encore cette influence se fera-t-elle sentir surtout dans les œuvres composées par Mozart à Paris, durant la période suivante, tandis que, d'autre part, ses œuvres de la présente période nous le montrent préoccupé déjà, à Mannheim, de l'esprit et du style des nouveaux maîtres français.

289[1]. — *Munich et Mannheim*, octobre et novembre 1777.
Sonate de piano en *ré* (K. 311).

290. — *Mannheim*, entre le 30 octobre et le 8 novembre 1777.
Sonate de piano en *ut* (K. 309).

291. — *Ibid.*, 8 novembre 1777.
Ariette française en *ut : Oiseaux si tous les ans* (K. 307).

292. — *Ibid.*, 25 décembre 1777.
Quatuor en *ré* pour flûte, violon, alto et violoncelle (K. 285).

1. Ces chiffres continuent la numérotation des œuvres de Mozart étudiées précédemment. On aura ainsi une liste à peu près complète des compositions du maître, classées suivant leur odre chronologique certain ou probable.

293. — *Ibid.*, entre le 25 décembre 1777 et le 14 février 1778.
Quatuor en *sol* pour flûte, violon, alto et violoncelle (ce quatuor, d'une authenticité indiscutable, n'est point cité dans l'ouvrage de Kœchel. Les deux morceaux dont il est formé ont été publiés, dans l'édition Peters, où on les trouvera mêlés avec le quatuor précédent).

294. — *Mannheim*, entre le 25 décembre 1777 et le 14 février 1778.
Concerto de flûte en *sol* (K. 313).

295. — *Ibid.*, id.
Concerto de flûte en *ré* (K. 314).

296. — *Ibid.*, id.
Sonate en *sol* pour piano et violon (K. 301).

297. — *Ibid.*, id.
Sonate en *ut* pour piano et violon (K. 303).

298. — *Ibid.*, id.
Sonate en *la* pour piano et violon (K. 305).

299. — *Ibid.*, id.
Sonate en *mi bémol* pour piano et violon (K. 302).

300. — *Ibid.*, vers le 24 février 1778.
Récitatif et air en *mi bémol* pour soprano : *Alcandro lo confesso* et *Non so d'onde viene.* (K. 294).

301. — *Ibid.*, vers le 25 février 1778.
Air en *si bémol* pour ténor : *Se al labbro* (K. 295).

302. — *Ibid.*, 27 février 1778.
Récitatif et air en *mi bémol* pour soprano : *Basta vincesti* et *Ah ! non lasciarmi* (K. 486ª).

303. — *Ibid.*, entre le 28 février et le 2 mars 1778.
Ariette française pour soprano en *la bémol : Dans un bois solitaire* (K. 308).

304. — *Ibid.*, 11 mars 1778.
Sonate en *ut* pour piano et violon (K. 296).

305. — *Ibid.*, entre novembre 1777 et février 1778.
Kyrie en *mi bémol* pour quatre voix et orchestre (K. 322).

VINGT-SIXIÈME PÉRIODE

L'ARRIVÉE A PARIS

MARS A JUILLET 1778

A Paris, durant ces premiers mois de son séjour, l'œuvre de Mozart apparaît toute imprégnée, à la fois, des souvenirs « instrumentaux » rapportés de Mannheim et de l'esprit nouveau des maîtres français.

L'expression devient plus précise, plus « parlante », et volontiers aussi plus pathétique. La phrase musicale se resserre et revêt une allure plus « moderne ». En un mot le jeune homme acquiert une foule de connaissances et d'aspirations nouvelles, dont quelques-unes, désormais, ne cesseront plus de se retrouver chez lui ; mais, avec tout cela, ses compositions de cette première période parisienne ont toujours quelque chose d'un peu étriqué et contraint, comme si Mozart se sentait mal à l'aise dans une atmosphère musicale trop différente de celle qui lui avait été familière jusque-là.

306. — *Paris*, entre le 5 et le 20 avril 1778.
Quatuor concertant en *mi bémol* pour hautbois, clarinette, cor et basson, avec accompagnement d'orchestre (K. *Anh.* n° 9).

307. — *Ibid.*, entre avril et juin 1778.
Variations, pour piano en *mi bémol* sur *Je suis Lindor* (K. 354).

308. — *Ibid.*, avril ou mai 1778.
Concerto en *ut* pour flûte et harpe, avec accompagnement d'orchestre (K. 299).

309. — *Ibid.*, entre le 1er mai et le 12 juin 1778.
Symphonie en *ré* (K. 297).

310. — *Ibid.*, entre le 14 mars et le 12 juin 1778.
Sonate en *mi mineur* pour piano et violon (K. 304).

311. — *Ibid.*, id.
Sonate de piano en *la mineur* (K. 310).

312. — *Ibid.*, id.
Ouverture et 14 morceaux pour un ballet de Noverre : les *Petits Riens* (K. Anh. 10).

313. — *Ibid.*, avant le 18 juillet 1778.
Quatuor en *la*, pour flûte, violon, alto et violoncelle (K. 298).

314. — *Mannheim* ou *Paris*, avant juillet 1778.
Andante concertant pour flûte, en *ut*, avec accompagnement d'orchestre (K. 315).

315. — *Paris*, entre mai et juillet 1778.
Sonate de piano en *la* (K. 331).

316. — *Ibid.*, id.
Variations pour piano en *ut* sur : *Ah ! vous dirai-je, maman* (K. 265).

317. — *Ibid.*, id.
Variations pour piano en *mi bémol* sur : *La Belle Française* (K. 353).

318. — *Ibid.*, id.
Nouvel andante en *sol* (à 6/8) de la *Symphonie* 309 (K. 297).

319. — *Ibid.*, entre le 15 et le 20 juillet 1778.
Preambulum (ou **Prélude**) en *ut* pour piano (K. 395).

VINGT-SEPTIÈME PÉRIODE

PARIS, MANNHEIM, ET MUNICH

JUILLET 1778 — JANVIER 1779

Les dernières œuvres écrites par Mozart à Paris nous font voir un progrès énorme sur celles des mois précédents. Tout en continuant à s'inspirer du goût français, le jeune homme s'abandonne de nouveau librement à son inspiration naturelle. Ses morceaux redeviennent à la fois plus longs et plus savants, avec une sérieuse élaboration thématique se substituant au goût de virtuosité rapporté naguère de Mannheim.

320. — *Paris*, juillet 1778.
Sonate en *ré* pour piano et violon (K. 306).

321. — *Ibid.*, avant le 8 septembre 1778.
Ouverture en *si bémol* pour orchestre (K. *Anh.* n° 8).

322. — *Ibid.*, entre juillet et septembre 1778.
Sonate de piano en *ut* (K. 330).

323. — *Ibid.*, id.
Sonate de piano en *fa* (K. 332).

324. — *Ibid.*, id.
Sonate de piano en *si bémol* (K. 333).

325. — *Ibid.*, entre le 20 août et le 15 septembre 1778.
Variations pour piano en *ut* sur *Lison dormait* (K. 264).

326. — *Paris* et *Munich*, entre mars 1778 et le 8 janvier 1779.
Récitatif et air en *ut majeur* pour soprano : *Popoli di Tessaglia* (K. 316).

VINGT-HUITIÈME PÉRIODE

LE DERNIER SÉJOUR A SALZBOURG

JANVIER 1779 — MARS 1781

De Mannheim, où il a séjourné de nouveau pendant son voyage de retour, Mozart rapporte dans sa ville natale un goût de plus en plus passionné pour les recherches d'instrumentation et la virtuosité, en même temps que l'influence musicale de Salzbourg recommence à agir sur lui, rendant de nouveau ses morceaux plus longs, moins serrés, parfois même un peu vides, mais toujours avec une maîtrise

technique infiniment plus « moderne » que dans les œuvres antérieures à 1778. Mais le trait dominant de cette période est la passion plus vive encore que Mozart a rapportée, de Paris, pour un idéal dramatique à la formation duquel ont évidemment concouru les tragédies de Gluck et toute notre école d'opéra-comique français. Cette passion se révèle à nous jusque dans maintes œuvres religieuses, ou purement instrumentales, de la présente période ; et sans cesse nous la voyons essayant de s'épancher dans des œuvres théâtrales de genres divers, jusqu'au jour où la commande d'un grand opéra pour le théâtre de Munich lui fournit enfin une occasion de se satisfaire en toute liberté.

327. — *Salzbourg*, entre le 15 janvier et le 23 mars 1779.
Sonate en *si bémol* pour piano et violon (K. 378).

328. — *Ibid.*, id.
Concerto en *mi bémol* pour deux pianos avec accompagnement d'orchestre (K. 365).

329. — *Ibid.*, id.
Sonate d'église en *ut* (K. 329).

330. — *Ibid.*, 23 mars 1779.
Messe en *ut* pour quatre voix et orchestre (K. 317).

331. — *Ibid.*, 26 avril 1779.
Symphonie (ou ouverture) en *sol* (K. 318).

332. — *Ibid.*, 9 juillet 1779.
Symphonie en *si bémol* (K. 319).

333. — *Ibid.*, entre janvier et juillet 1779.
Sonate d'église en *ut* (K. 328).

334. — *Ibid.*, 3 août 1779.
Sérénade en *ré* pour orchestre, avec une *Sinfonia concertante* en *sol* (K. 320).

335 et **335** *bis*. — *Ibid.*, avant le 3 août 1779.
Deux marches en *ré* pour orchestre (dont une destinée à compléter la Sérénade précédente) (K. 335).

336. — *Ibid.*, printemps ou été de 1779.
Divertimento (sextuor) en *ré* pour quatuor à cordes et 2 cors (K. 334).

337. — *Ibid.*, id.
Marche en *ré* pour le sextuor précédent (K. 445).

338. — *Ibid.*, été ou automne de 1779.
Symphonie concertante en *mi bémol* pour violon et alto, avec accompagnement d'orchestre (K. 364).

339. — *Ibid.*, entre avril et décembre 1779.
Vêpres en *ut* pour quatre voix, deux violons, trompettes, basse et orgue (K. 321).

340. — *Ibid.*, id.
Deux chœurs et un mélodrame pour le drame héroïque : *Thamos, Kœnig in Aegypten* (K. 345).

341. — *Ibid.*, id.,
Zaïde, opéra allemand en deux actes (K. 344).

342, 343. — *Ibid.*, entre janvier et décembre 1779.
Deux chants d'église allemands pour voix seule et basse (K. 343).

344. — *Ibid.*, mars 1780.
Sonate d'église en *ut* (K. 336).

345. — *Ibid.*, id.
Messe solennelle en *ut* pour quatre voix et orchestre (K. 337).

346. — *Ibid.*, 29 août 1780.
Symphonie en *ut* (K. 338).

347. — *Ibid.*, entre janvier et août 1780.
Vêpres solennelles en *ut* pour quatre voix et orchestre (K. 339).

348. — *Ibid.*, id.
Air d'église allemand en *si bémol* pour soprano, avec accompagnement d'orchestre : *Kommet hier, ihr frechen Sünder* (K. 146).

349-351. — *Ibid.*, entre janvier et août 1780.
Trois lieds allemands d'après des poèmes de J. T. Hermes (K. 390, 391, 392).

352. — *Ibid.*, entre avril 1779 et octobre 1780.
Regina Cœli en *ut* pour quatre voix et orchestre (K. 276).

353. — *Salzbourg* et *Munich*, octobre 1780 à janvier 1781.
Idoménée, roi de Crète, opera seria en 3 actes (K. 366).

354. — *Munich*, janvier 1781.
Cinq pièces de ballet pour l'opéra d'*Idoménée* (K. 367).

355. — *Ibid.*, id.
Récitatif et air en *fa* pour soprano : *Ma che vi fece* (K. 368).

356. — *Ibid.*, entre janvier et mars 1781.
Quatuor pour hautbois, violon, alto et violoncelle (K. 370).

357. — *Ibid.*, id.
Kyrie en *ré mineur* pour quatre voix et grand orchestre (K. 341).

358, 359. — *Ibid.*, entre novembre 1780 et mars 1781.
Deux lieds allemands avec accompagnement de mandoline : *Die Zufriedenheit* (en *sol*) et *Komm, liebe Zither* (en *ut*) (K. 349 et 351).

360. — *Ibid.*, 8 mars 1781.
Scène et air en *mi bémol* pour soprano : *Misera dove son?* (K. 369).

VINGT-NEUVIÈME PÉRIODE

L'INSTALLATION A VIENNE

MARS 1781 — JUILLET 1782

Durant cette première année de son séjour à Vienne, Mozart continue à écrire une musique assez proche de celle qu'il composait dans les derniers mois de la période précédente, à cela près que ses aspirations dramatiques de 1780 semblent s'être, désormais, fort atténuées, comme si la création d'*Idoménée* avait apaisé, dans le cœur du jeune maître, un besoin qui le possédait depuis son voyage de Paris. Maintenant, le trait caractéristique de son œuvre est une claire et charmante gaîté juvénile, résultant à la fois, chez Mozart, de la conscience qu'il a d'avoir reconquis sa liberté, et de l'influence qu'exerce sur lui l'atmosphère nouvelle de sa vie viennoise. Après quoi, une fois de plus, c'est comme si la composition de l'*Enlèvement au Sérail* avait pour effet de rassasier le jeune homme de cette gaîté insouciante, — qui déborde de chacune des scènes de cet opéra-comique, — de manière à lui permettre ensuite de s'abandonner librement à une impulsion toute différente, issue de son contact avec les maîtres anciens et quelques-uns de ses contemporains des écoles du Nord.

361. — *Vienne*, 21 mars 1781.
Rondo concertant (finale de concerto) en *mi bémol* pour cor, avec accompagnement d'orchestre (K. 371).

362. — *Ibid.*, 2 avril 1781.
Rondo concertant en *ut* pour violon, avec accompagnement d'orchestre (K. 373).

363. — *Ibid.*, avril 1781.
Récitatif et air pour soprano en *mi bémol : A questo seno* (K. 374).

364-367. — *Ibid.*, entre avril et octobre 1781.
Quatre sonates pour piano et violon, dont deux en *fa*, une en *sol* et une en *mi bémol* (K. 376, 377, 379 et 380).

368, 369. — *Ibid.*, id.
Deux thèmes variés pour piano et violon en *sol* et en *sol mineur* (K. 359, 360).

370. — *Munich* ou *Vienne*, entre novembre 1780 et octobre 1781.
Sérénade pour instruments à vent en *si bémol* (sauf la *Romance* et le thème varié) (K. 361).

371. — *Vienne*, octobre 1781.
Sérénade pour instruments à vent en *mi bémol* (K. 375).

372. — *Ibid.*, décembre 1781.
Sonate en *ré* pour deux pianos (K. 448).

373. — *Ibid.*, mars 1782.
Rondo final pour le concerto de piano en *ré* de décembre 1773 (K. 382).

374. — *Ibid.*, 10 avril 1782.
Air pour soprano en *sol* : *Nehmt meinen Danck* (K. 383).

375. — *Ibid.*, mars ou avril 1782.
Prélude et fugue pour piano en *ut* (K. 394).

376. — *Ibid.*, entre mars 1781 et juillet 1782.
Six variations en *fa* pour piano sur un thème de Paesiello (K. 398).

377. — *Ibid.*, entre janvier et juillet 1782.
Sérénade pour instruments à vent en *ut mineur* (K. 388).

378. — *Ibid.*, id.
Huit variations en *fa* pour piano sur un thème de Grétry (K. 352).

379. — *Ibid.*, id.
L'Enlèvement au Sérail, opéra-comique allemand en trois actes (K. 384).

380. — *Ibid.*, id.
Air pour soprano en *la* : *Der Liebe himmlisches Gefühl* (K. 119).

381. — *Ibid.*, fin de juillet 1782.
Sérénade en *ré* pour orchestre, avec une *Marche* (K. 385 et 408) (N° 2).

TRENTIÈME PÉRIODE

VIENNE. — SOUS L'INFLUENCE DES MAITRES ANCIENS ET D'EMMANUEL BACH

Aout 1782 — Décembre 1783

C'est au printemps de 1782 que Mozart est entré en relations suivies avec un riche amateur viennois, le baron Van Svieten, qui lui a fait connaître les œuvres principales de Hændel et de Sébastien Bach, comme aussi de certains maîtres contemporains de l'Allemagne du Nord, au premier rang desquels figurait Philippe-Emmanuel Bach. Le contact de cette musique plus savante, et poursuivant un objet plus haut, a été pour Mozart une véritable révélation, dont la trace se montre à nous aussi bien dans ses lettres que dans presque toutes ses œuvres musicales de la fin de 1782 et de l'année suivante. Aux maîtres anciens, Mozart emprunte non seulement l'usage fréquent du contrepoint, mais encore jusqu'à des genres ou des coupes d'autrefois. La fugue devient son mode d'expression favori, et une fugue toute classique, ne différant de celles de Hændel et de

Sébastien Bach que par une inspiration parfois plus « moderne ». Et, dans le même temps, l'étude des compositions plus récentes des maîtres du nord, en particulier d'Emmanuel Bach, conduit Mozart à renouveler, d'après l'exemple de ces maîtres, sa conception antérieure des deux genres du *rondo* et de la *fantaisie*. En résumé, c'est là une période tout à fait différente des autres, dans sa carrière artistique, une période que l'on serait tenté d'appeler « archaïque », et où il n'y a pas jusqu'à ses œuvres les plus extérieures, *concertos*, morceaux pour instruments à vent, etc., qui ne nous trahissent l'enthousiasme momentané du jeune homme en face de ce grand art « classique » qu'il vient de découvrir.

382-384. — **Vienne**, entre juillet et décembre 1782.
Trois Concertos pour piano avec orchestre, en *fa*, en *la*, et en *ut* (K. 413, 414, 415).

385. — *Ibid.*, id.
Concerto de Cor en *ré* avec orchestre. (Le finale achevé en 1787) (K. 412).

386, 387. — *Ibid.*, entre janvier et décembre 1782.
Deux Sonates (inachevées) pour piano et violon, en *ut* et en *la*. (K. 403 et 402).

388. — *Ibid.*, id.
Fantaisie pour piano en *ré mineur* (K. 397).

389. — *Ibid.*, id.
Suite (inachevée) pour le piano en *ut* (K. 399).

390. — *Ibid.*, id.
Fugue pour piano en *sol mineur* (K. 401).

391. — *Ibid.*, 31 décembre 1782.
Quatuor à cordes en *sol* (K. 387).

392. — *Ibid.*, 8 janvier 1783.
Scène et air pour soprano en *si bémol*, avec accompagnement d'orchestre : *Mia Speranza adorata* (K. 416).

393. — *Ibid.*, 27 mai 1783.
Concerto de Cor en *mi bémol*, avec accompagnement d'orchestre (K. 417).

394. — *Ibid.*, entre juillet 1782 et mai 1783.
Grande Messe en *ut mineur* (inachevée) (K. 427).

395. — *Ibid.*, juin 1783.
Quatuor à cordes en *ré mineur* (K. 421).

396. — *Ibid.*, 20 juin 1783.
Air en *la* pour soprano, avec accompagnement d'orchestre : *Vorrei spiegarvi* (K. 418).

397. — *Ibid.*, 21 juin 1783.
Air en *mi bémol* pour ténor, avec accompagnement d'orchestre : *Per pietà* (K. 420).

398. — *Ibid.*, juin 1783.
Air pour soprano en *ut*, avec accompagnement d'orchestre. *Nò, no, che non sei* (K. 419).

399. — *Ibid.*, entre juillet 1782 et juillet 1784.
Fantaisie en *ut mineur* pour piano (K. 396).

400-403. — *Ibid.*, id.
Quatre adagios pour trio à cordes, en *fa mineur*, en *sol mineur*, en *ré mineur*, et en *fa majeur*, devant servir de préludes à des adaptations de fugues de Sébastien Bach et de Friedmann Bach [1].

404. — *Ibid.*, id.
Adaptation en quatuor de cinq fugues de Sébastien Bach (K. 405).

405. — *Ibid.*, id.
Quintette pour cor et quatuor à cordes en *mi bémol* (K. 407).

406. — *Ibid.*, id.
Récitatif et air en *fa mineur* pour basse, avec accompagnement d'orchestre : *Cosi dunque* (K. 432).

407. — *Ibid.*, id.
Air en *ré* pour ténor avec orchestre : *Müsst'ich* (K. 435).

408. — *Ibid.*, id.
Trio burlesque pour soprano, ténor. et basse en *sol*, avec piano. *Das Bandel* (K. 441).

409. — *Ibid.*, id.
Concerto de Cor en *mi bémol*, avec accompagnement d'orchestre. (K. 447).

410. — *Ibid.*, juin ou juillet 1783.
Quatuor à cordes en *mi bémol* (K. 428).

411. — *Salzbourg*, été de 1783.
Deux Duos pour violon et alto, en *sol* et en *si bémol* (K. 423 et 424).

412 et **413**. — *Ibid.*, entre juillet et octobre 1783.
Deux partitions inachevées d'opéras-bouffes : l'*Oca del Cairo* et *Lo Sposo deluso* (K. 422 et 430),

414. — *Linz*, 3 novembre 1783.
Symphonie en *ut* (K. 425).

415. — *Vienne*, 29 décembre 1783.
Fugue en *ut mineur* pour deux pianos (K. 426).

416. — *Ibid.*, décembre 1783.
Récitatif et air pour ténor : *Misero ! o sogno*, avec accompagnement d'orchestre (K. 431).

1. Ces *adagios*, récemment découverts par M. Ernest Lewicki, ne portent pas, en vérité, le nom de Mozart : mais divers motifs nous ont amenés à les tenir sûrement pour une œuvre du maître, et contemporaine du moment où celui-ci s'occupait des transcriptions n° 404.

417. — *Ibid.*, entre janvier et décembre 1783.
Cantate franc-maçonnique en *mi bémol*, pour chœur d'hommes avec accompagnement d'orchestre : *Dir Seele des Weltalls* (K. 429).

418. — *Ibid.*, novembre ou décembre 1783.
Adagio en *sol* pour orchestre, servant de prélude à une symphonie de Michel Haydn (faussement attribuée à Mozart) (K. 444).

TRENTE ET UNIÈME PÉRIODE

LA GRANDE PÉRIODE DE VIRTUOSITÉ

AOUT 1784 — JANVIER 1786

Pendant les deux années 1784 et 1785 Mozart, à Vienne, devient le musicien à la mode. L'empereur, l'aristocratie viennoise, ses confrères eux-mêmes lui font fête ; et sans cesse le jeune maître a l'occasion de produire des œuvres nouvelles dans des « académies » publiques ou privées. Aussi les *concertos* tiennent-ils une place prépondérante dans sa production de cette période ; et il n'y a pas jusqu'à ses essais dans les autres genres, depuis ses sonates jusqu'à ses opéras, qui ne relèvent encore plus ou moins de l'esprit du *concerto*, avec tout ce que mot implique à la fois d'élégance extérieure, de science et d'éclat techniques, et aussi d'expression et d'élaboration volontiers un peu sommaires. Ce sont des œuvres charmantes, et où le génie de Mozart a excellé plus que jamais durant cette période : mais aucune autre période de sa vie, peut-être, ne nous révèle ce génie sous une forme plus restreinte et plus incomplète, avec une absence d'approfondissement artistique dont Mozart lui-même ne va point tarder à se rendre compte.

419. — *Vienne*, 9 février 1784.
Concerto de piano en *mi bémol* (K. 449).

420. — *Ibid.*, 15 mars 1784.
Concerto de piano en *si bémol* (K. 450).

421. — *Ibid.*, 22 mars 1784.
Concerto de piano en *ré* (K. 451).

422. — *Ibid.*, 30 mars 1784.
Quintette en *mi bémol* pour piano et instruments à vent (K. 452).

423. — *Ibid.*, 12 avril 1784.
Concerto de piano en *sol* (K. 453).

424. — *Ibid.*, 21 avril 1784.
Sonate en *si bémol* pour piano et violon (K. 454).

425. — *Ibid.*, juin 1784.
Huit variations pour piano en *la* sur un thème de Sarti (K. 460).

426. — *Ibid.*, 25 août 1784.
Dix variations pour piano en *fa* sur un thème de Gluck (K. 455).

427. — *Ibid.*, 30 septembre 1784.
Concerto de piano en *si bémol* (K. 456).

428. — *Ibid.*, 4 octobre 1784.
Sonate en *ut mineur* pour piano (K. 457).

429. — *Ibid.*, 9 novembre 1784.
Quatuor en *si bémol* (K. 458).

430. — *Ibid.*, 11 décembre 1784.
Concerto de piano en *fa* (K. 459).

431, 432, 433. — *Ibid;* entre janvier et décembre 1784.
Deux séries de menuets à danser et une série de **Contredanses** pour orchestre (K. 461, 462 et 463).

434. — *Ibid.*, 10 janvier 1785.
Quatuor à cordes en *la* (K. 464).

435. — *Ibid.*, 14 janvier 1785.
Quatuor à cordes en *ut* (K. 465).

436. — *Ibid.*, 10 février 1785.
Concerto de piano en *ré mineur* (K. 466).

437. — *Ibid.*, 9 mars 1785.
Concerto de piano en *ut* (K. 467).

438. — *Ibid.*, 26 mars 1785.
Air *franc-maçonnique* en *si bémol : Gesellenreise* (K. 468).

439. — *Ibid.*, carême de 1785.
Adaptation en oratorio (*Davidde penitente*) de la Messe inachevée en *ut mineur* n° 95 (K. 469).

440. — *Ibid.*, 20 avril 1785.
Cantate franc-maçonnique en *mi bémol* pour ténor, chœur, et orchestre. *Die Maurerfreude* (K. 471).

441, 442, 443. — *Ibid.*, 7 mai 1785.
Trois lieds pour chant et piano : *Der Zauberer ; Die Zufriedenheit*, et *Die betrogene Welt* (K. 472, 473. 474).

444. — *Ibid.*, 20 mai 1785.
Fantaisie en *ut mineur* pour piano (K. 475).

445. — *Ibid.*, 8 juin 1785.
Lied pour chant et piano : *Das Veilchen* (K. 476).

446. — *Ibid.*, juillet 1785.
Symphonie funèbre franc maçonnique en *ut mineur* pour orchestre (K. 477).

447. — *Ibid.*, juillet ou octobre 1785.
Quatuor en *sol mineur* pour piano et cordes (K. 478).

448. — *Ibid.*, 5 et 21 novembre 1785.
Quatuor et trio chantés, à intercaler dans un opéra de Bianchi : la *Villanella rapita* (K. 479-480).

449. — *Ibid.*, 12 décembre 1785.
Sonate en *mi bémol* pour piano et violon (K. 481).

450. — *Ibid.*, 16 décembre 1785.
Concerto en *mi bémol* pour piano (K. 482).

451. — *Ibid*, entre janvier et décembre 1785.
Deux chœurs franc-maçonniques en *si bémol* et en *sol* (K. 483, 484).

452. — *Ibid.*, 10 janvier 1786.
Rondo pour piano en *ré* (K. 485).

453. — *Ibid.*, 3 février 1786.
Le Directeur de théâtre, comédie musicale en un acte (K. 486).

454. — *Ibid.*, 2 mars 1786.
Concerto en *la* pour piano (K. 488).

455. — *Ibid.*, 10 mars 1786.
Scène dramatique pour soprano et *Duo*, pour soprano et ténor, à intercaler dans l'opéra d'*Idoménée* (K. 490 et 489).

456. — *Ibid.*, 24 mars 1786.
Concerto pour piano en *ut mineur* (K. 491).

457. — *Ibid.*, Hiver et printemps de 1786 (avant le 29 avril).
Les Noces de Figaro, opéra bouffe en deux actes (K. 492).

458. — *Ibid.*, 3 juin 1786.
Quatuor en *mi bémol* pour piano et cordes (K. 493).

459. — *Ibid.*, 10 juin 1786.
Rondo en *fa* pour piano (K. 494).

460. — *Ibid.*, 26 juin 1786.
Concerto de Cor en *mi bémol* (K. 495).

461. — *Ibid.*, 8 juillet 1786.
Trio en *sol* pour piano, violon, et violoncelle (K. 496).

462. — *Ibid.*, 27 juillet 1786.
Douze Duos pour 2 cors de basset (K. 487).

463. —
Deux lieds avec accompagnement de piano, ou de basse : *Wie unglücklich* et *O heiliges Band*; et un **Air italien** pour chant et piano : *Ah ! Spiegarti* (K. 147, 148 et 178. Voir *Appendice II*).

TRENTE-DEUXIÈME PÉRIODE

DON JUAN ET LES GRANDES SYMPHONIES

Aout 1786 — Mars 1789

Comme nous l'avons dit, Mozart n'a point tardé à se rendre compte de tout ce qu'avait de superficiel et d'indigne de lui sa brillante production mondaine de la période précédente. A partir du début de la présente période, en effet, nous le voyons tâcher de plus en plus à se ressaisir tout entier, aidé encore dans ce travail de relèvement artistique par le très rapide déclin de sa popularité parmi le monde musical viennois. De plus en plus le virtuose de 1785 cède la place, chez lui, à un puissant et profond créateur de beauté, ne se fatiguant pas de donner à son expression une portée plus haute, et plus de force, et de relief, et d'originalité poétique à la forme de son œuvre. Aussi bien son opéra de *Don Juan* et ses trois grandes symphonies de 1788 suffisent-ils pour montrer à quel niveau tout « beethovenien » Mozart s'est élévé durant cette période, la plus « romantique » de toute sa carrière avec celle de son dernier voyage d'Italie en 1773. Mais il convient encore d'ajouter que cette admirable montée esthétique a été précédée pendant quelques mois, entre août et décembre 1786, d une période de transition où Mozart, incontestablement, a subi l'influence d'un maître contemporain trop injustement dédaigné par lui quelques années auparavant, Muzio Clementi, — dont l'exemple lui a appris, entre autres choses, à composer des morceaux avec un seul sujet indéfiniment varié et modulé, pour ne point parler des progrès purement « pianistiques » que nous laissent voir, depuis lors, les trios, concertos, et sonates de Mozart.

464. — *Vienne*, 1er août 1786.
Sonate en *fa* pour piano à quatre mains (K. 497).

465. — *Ibid.*, 5 août 1786.
Trio en *mi bémol* pour piano, clarinette et alto (K. 498).

466. — *Ibid.*, août 1786.
Allegro de Sonate pour piano en *si bémol*. (K. *Anh.* 136) [1].

467. — *Ibid.*, 19 août 1786.
Quatuor à cordes en *ré* (K. 499).

1. Cet admirable *allegro*, d'une authenticité « mozartienne » absolument hors de doute, a été publié comme premier morceau d'une *Sonate* pour l'*Andante* et le finale de laquelle ont été utilisés des adoptations du concerto n° 420. Les éditeurs y ont joint encore un magnifique *Menuet*, qui, lui aussi, est sûrement de Mozart, mais qui n'a peut-être pas été écrit pour le piano, et dont le style rappellerait plutôt celui des dernières années de la vie du maître.

468. — *Ibid.*, 12 septembre 1786.
Douze variations en *si bémol* pour piano sur un thème original, *allegretto* (K. 500).

469. — *Ibid.*, 4 novembre 1786.
Cinq variations en *sol* pour piano, à quatre mains sur un thème original (K. 501).

470. — *Ibid.*, 18 novembre 1786.
Trio en *si bémol* pour piano, violon et violoncelle (K. 502).

471. — *Ibid.*, entre août et novembre 1786.
Sonate en *sol* pour piano, à quatre mains (inachevée) (K. 357).

472. — *Ibid.*, 4 décembre 1786.
Concerto de piano en *ut* (K. 503).

473. — *Ibid.*, 6 décembre 1786.
Symphonie en *ré* (K. 504).

474. — *Ibid.*, 27 décembre 1786.
Scène dramatique et *rondo* pour soprano en *mi bémol : Non temer amato bene*, avec accompagnement d'un piano et de l'orchestre (K. 505).

475. — *Ibid.*, entre janvier et décembre 1786.
Lied en *fa : Die Freiheit* (K. 506).

476. — *Prague*, 6 février 1787.
Six allemandes pour orchestre (K. 509).

477. — *Vienne*, 11 mars 1787.
Rondo de piano en *la mineur* (K. 511).

478. — *Ibid.*, 18 mars 1787.
Récitatif et air en *fa* pour basse, avec accompagnement d'orchestre : *Non so d'onde viene* (K. 512).

479. — *Ibid.*, 23 mars 1787.
Air en *mi* bémol pour basse, avec accompagnement d'orchestre : *Mentre ti lascio* (K. 513).

480. — *Ibid.*, 19 avril 1787.
Quintette à cordes en *ut* (K. 515).

481. — *Ibid.*, 16 mai 1787.
Quintette à cordes en *sol mineur* (K. 516).

482. — *Ibid.*, 18 mai 1787.
Lied en *mi mineur : Die Alte* (K. 517).

483. — *Ibid.*, 20 mai 1787.
Lied en *fa : Die Verschweigung* (K. 518).

484. — *Ibid.*, 23 mai 1787.
Lied en *fa mineur : Die Trennung* (K. 519).

485. — *Ibid.*, 26 mai 1787.
Lied en *ut mineur : Erzeugt von heisser Phantasie* (K. 520).

486. — *Ibid.*, 29 mai 1787.
Sonate en *ut* pour piano à quatre mains (K. 521).

487. — *Ibid.*, 14 juin 1787.
Plaisanterie musicale en *fa* pour quatuor à cordes et deux cors (K. 522).

488. — *Ibid.*, 24 juin 1787.
Lied en *fa : Abendempfindung* (K. 523).

489. — *Ibid.*, id.
Lied en *mi bémol : An Chloé* (K. 524).

490. — *Ibid.*, 10 août 1787.
Petite sérénade nocturne en *sol*, pour deux violons, alto, violoncelle et contrebasse (K. 525).

491. — *Ibid.*, 24 août 1787.
Sonate en *la* pour piano et violon (K. 526).

491 *bis*. — *Ibid.*, 24 août 1787.
Double canon pour quatre voix (K. 228) (*Appendice II*).

492. — *Prague*, 29 octobre 1787.
Première représentation de Don Juan, opéra bouffe en deux actes (K. 527).

493. — *Ibid.*, 3 novembre 1787.
Scène dramatique et air en *ut* pour soprano, avec accompagnement d'orchestre : *Bella mia fiamma* (K. 528).

494 et **495.** — *Ibid.*, 6 novembre 1787.
Deux lieds, en *fa* et en *mi bémol* : *Der Kleine Friedrich* et *Das Traumbild* (K. 529 et 530).

496. — *Ibid.*, octobre ou novembre 1787.
Rondo pour soprano en *ut*, avec accompagnement d'orchestre : *Donne vaghe* (non classé dans Kœchel) [1].

497. — *Vienne*, 11 décembre 1787.
Lied en *ut : Die Kleine Spinnerin* (K. 531).

498. — *Ibid.*, 3 janvier 1788.
Allegro en fa et andante en *si bémol* pour piano (K. 533).

499. — *Ibid.*, 27 janvier 1788.
Six danses allemandes pour orchestre (K. 536).

500. — *Ibid.*, 24 février 1788.
Concerto de piano en *ré* (K. 537).

501. — *Ibid.*, 4 mars 1788.
Air pour soprano en *fa*, avec accompagnement d'orchestre : *Ah se in Ciel* (K. 538).

502. — *Ibid.*, 5 mars 1788.
Petit lied militaire en *la : Ich möchte wohl* (K. 539).

503. — *Ibid.*, 19 mars 1788.
Adagio en *si mineur* pour piano (K. 540).

504. — *Ibid.*, du 24 au 30 avril 1788.
Deux airs et un duo nouveaux pour l'opéra : *Don Juan* (K. 527).

1. Cet air, encore inédit, vient d'être retrouvé à Prague, avec le n° 103.

505. — *Ibid.*, mai 1788.
Ariette en *fa* pour basse : *Un bacio di mano*, avec orchestre (K. 541).

506. — *Ibid.*, 22 juin 1788.
Trio en *mi majeur* pour piano, violon, et violoncelle (K. 542).

507. — *Ibid.*, id.
Sonatine en *ut* pour piano (K. 545).

508. — *Ibid.*, id.
Adagio en *ut mineur*, et transcription pour quatuor à cordes de la fugue pour deux pianos n° 415 (K. 546).

509. — *Ibid.*, id.
Sonatine pour piano et violon en *fa* (K. 547).

510. — *Ibid.*, 26 juin 1788.
Symphonie en *mi bémol* (K. 543).

511. — *Ibid.*, 14 juillet 1788.
Trio en *ut* pour piano, violon, et violoncelle (K. 548).

512. — *Ibid.*, 16 juillet 1788.
Canzonnetta en *si bémol : Più non si trovano*, pour 2 soprani et basse, avec accompagnement de 3 cors de basset (K. 549).

513. — *Ibid.*, 25 juillet 1788.
Symphonie en *sol mineur* (K. 550).

514. — *Ibid.*, 10 août, 1788.
Symphonie en *ut : Jupiter* (K. 551).

515. — *Ibid.*, 11 août 1788.
Lied en *la : Beim Auszug* (K. 552).

516-525. — *Ibid.*, 2 septembre 1788.
Sous cette date Mozart a inscrit 10 canons à 4 voix (K. 553-562), mais qui doivent évidemment avoir été composés à diverses époques de sa vie.

526. — *Ibid.*, 27 septembre 1788.
Divertimento, en *mi bémol*, pour trio à cordes (K. 563).

527. — *Ibid.*, 27 octobre 1788.
Trio en *sol* pour piano, violon, et violoncelle (K. 564).

528. — *Ibid*., novembre 1788.
Réinstrumentation de l'*Acis* et *Galathée* de Hændel (K. 566).

529, 530. — *Ibid.*, 6 et 24 décembre 1788.
Six danses allemandes et **douze Menuets pour orchestre** (K. 567 et 568).

531. — *Ibid.*, février 1789.
Sonate en *si bémol* pour piano (K. 570).

532. — *Ibid.*, 21 février 1789.
Six danses allemandes pour orchestre (K. 571).

533. — *Ibid.*, mars 1789.
Réinstrumentation du Messie de Hændel (K. 572).

TRENTE-TROISIÈME PÉRIODE

LE RETOUR AU STYLE CLASSIQUE

Mars 1789 — Janvier 1791

Trois causes ont surtout contribué à arrêter l'élan romantique de la période précédente. En premier lieu, un petit voyage de Mozart à Berlin et à Leipzig l'a remis en contact avec ces vieux maîtres de l'Allemagne du Nord dont l'influence l'avait déjà très profondément remué aux environs de 1782. De plus, la mission que lui a confiée Van Swieten de réinstrumenter certaines œuvres de Hændel ne peut manquer, elle aussi, d'avoir contribué à réveiller en lui son goût naturel d'un art à la fois plus savant et plus tempéré. Et enfin il y a eu, pour agir sur lui et le replier sur soi-même, l'influence décisive de l'obscurité et de la misère ; le public viennois, décidément, ne voulait plus entendre sa musique, et Mozart comprenait désormais l'inutilité de rien sacrifier de son génie en vue d'un succès impossible à obtenir. Si bien que nous le voyons, en quelque sorte, restreindre soudain la portée expressive de son art, le dépouiller de la grandeur passionnée dont il l'avait revêtu durant la période précédente, mais pour tâcher dorénavant à lui donner, tout ensemble, une forme plus élaborée et une beauté poétique plus pure. Le contrepoint, depuis lors, s'installe à demeure dans son œuvre, et non plus sous la coupe classique des périodes précédentes, mais un contrepoint libre et chantant, qui achèvera de s'épanouir dans les œuvres de l'année 1791. En même temps les modulations acquièrent plus de hardiesse et de grâce sensuelle, la ligne mélodique se dépouille de toute rudesse, et, d'une façon générale, au grand style romantique de *Don Juan* succède un style nouveau, qui, pleinement réalisé déjà dans *Cosi fan tutte*, trouvera bientôt son aboutissement parfait dans les airs et ensembles de la *Flûte enchantée*.

534. — *Potsdam*, 29 avril 1789.
Neuf variations en *ré* pour piano sur un *Menuet* de Duport (K. 573).

535. — *Leipzig* 17 mai 1789.
Petite gigue en *sol* pour piano (K. 574).

536. — *Vienne*, juin 1789.
Quatuor à cordes en *ré* (K. 575).

537. — *Ibid.*, juillet 1789.
Sonate en *ré* pour piano (K. 576).

538, 539. — *Ibid.*, juillet et août 1789.
Un **Rondo** en *fa* et un **air** en *sol* pour soprano, devant être intercalés dans les *Noces de Figaro* (K. 577 et 579).

540. — *Ibid.*, août 1789.
Air pour soprano en *si bémol : Alma grande*, intercalé dans les *Deux Barons* de Cimarosa (K. 578).

541. — *Ibid.*, 17 septembre 1789.
Air en *si bémol* pour soprano : *Schon lacht der holde Frühling*, intercalé dans le *Barbier de Séville* de Paësiello (K. 580).

542. — *Ibid.*, 29 septembre 1789.
Quintette en *la* pour clarinette et quatuor à cordes (K. 581).

543. — *Ibid.*, octobre 1789.
Deux airs pour soprano en *ut* et en *mi bémol : Chi sa*, et *Vado ma dove ?* intercalés dans le *Bourru bienfaisant* de Martin (K. 582 et 583).

544, 545. — *Ibid.*, décembre 1789.
Douze Menuets et **douze allemandes** pour orchestre (K. 585 et 586).

546. — *Ibid.*, entre octobre 1789 et janvier 1790.
Cosi fan tutte, opéra bouffe en deux actes (K. 588).

547. — *Ibid.*, mai 1790.
Quatuor à cordes en *si bémol* (K. 589).

548. — *Ibid.*, juin 1790.
Quatuor à cordes en *fa* (K. 590).

549, 550. — *Ibid.*, juillet 1790.
Réinstrumentation des *Fêtes d'Alexandre* et de l'*Ode à Sainte Cécile* de Hœndel (K. 591 et 592).

551. — *Ibid.*, décembre 1790.
Quintette à cordes en *ré* (K. 593).

552. — *Ibid.*, id.
Fantaisie en *fa mineur* pour orgue mécanique (K. 594).

553. — *Ibid.*, entre janvier 1789 et décembre 1790.
Menuet en *ré* pour piano (K. 355).

554. — *Ibid.*, id.
Adagio canonique en *fa* pour deux cors de basset et basson (K. 410).

555. — *Ibid.*, id.
Adagio en **si bémol** pour deux clarinettes et trois cors de basset (K. 411).

556. —

A la même période appartient également une série d'autres compositions pour instruments à vent, omises par Mozart dans son catalogue, et dont plusieurs ont été publiées autrefois, en parties, chez les éditeurs Breitkopft et Simrock, entremêlées de transcriptions des opéras de Mozart. C'est aussi durant cette période que doivent avoir été composées la *Romanze* et les *Variations* qui se trouvent intercalées aujourd'hui dans la sérénade pour instruments à vents (n° 370).

557. — *Vienne*, entre janvier et décembre 1790.
Petit andantino en *mi bémol* pour piano, destiné à un album de J. B. Cramer (K. 236).

557 *bis*. — *Ibid.*, id.
Ouverture en ré et **trois contredanses pour orchestre** (K. 106) (*Appendice II*).

TRENTE-QUATRIÈME PÉRIODE

LA DERNIÈRE ANNÉE

JANVIER — DÉCEMBRE 1791

Au début de 1791, la situation matérielle de Mozart est si misérable que l'auteur de *Don Juan* se trouve trop heureux de pouvoir employer la plus grande partie de son temps à écrire une foule de petites danses pour les bals populaires viennois. Plus tard, il est vrai, le succès inespéré de la *Flûte enchantée* recommence à lui attirer d'autres travaux lucratifs : mais déjà la mort le guette, pour l'emporter enfin le 5 décembre de cette année. Et cependant celle-ci n'est pas seulement l'une des plus importantes de toute sa vie par le nombre et la qualité des œuvres qui l'ont remplie : il est en outre certain que le style et la pensée musicale de Mozart, durant cette dernière année de sa vie, subissent un changement nouveau, ou plutôt une transfiguration merveilleuse, sans rien d'équivalent dans sa carrière passée. Tout au plus pourrions-nous dire que l'extraordinaire jeunesse de l'art du maître en 1791 rappelle quelque peu celle qui caractérisait autrefois les créations de 1776, sa vingtième année. Mais, cette fois, la jeunesse de l'inspiration de Mozart s'accompagne d'une intensité singulière d'émotion poétique, en même temps qu'elle s'appuie sur toutes les ressources du métier le plus savant et le plus hardi. La comparaison de la *Flûte enchantée* avec des œuvres comme l'*Enlèvement au Sérail* ou les *Noces de Figaro*, suffira pour donner l'idée de cette différence profonde et essentielle, qui va presque à nous donner l'impression d'avoir devant nous deux musiciens distincts. Non seulement l'instrumentation de la *Flûte enchantée* et de son *Ouverture*, par exemple, est déjà toute « moderne » et quasi « wagnérienne » : c'est encore l'esprit de cette musique qui a, pour nous, une beauté plus pure, plus parfaite, revêtue d'une signification qui, par delà le « romantisme », annonce l'art des maîtres de nos écoles contemporaines.

558. — *Vienne*, 5 janvier 1791.
Concerto de piano en *si bémol* (K. 595).

559. — *Ibid.*, 14 janvier 1791.
Trois petits lieds, en *fa*, en *mi bémol*, et en *la*, pour un journal à l'usage des enfants (K. 596-598).

560. — *Ibid.*, 23 janvier 1791.
Six Menuets à danser pour orchestre (K. 599).

561. — *Ibid.*, 29 janvier 1791.
Six danses allemandes pour orchestre (K. 600).

562. — *Ibid.*, 5 février 1791.
Quatre Menuets, quatre allemandes, et **deux contredanses** pour orchestre (K. 601-603).

563. — *Ibid.*, 12 février 1791.
Deux Menuets et **deux allemandes** pour orchestre (K. 604 et 605).

564. — *Ibid.*, 28 février 1791.
Six Laendler et **une contredanse** pour orchestre (K. 606 et 607).

565. — *Ibid.*, 3 mars 1791.
Fantaisie en *fa mineur* pour orgue mécanique (K. 608).

566. — *Ibid.*, 6 mars 1791.
Six contredanses et **une allemande** pour orchestre (K. 609, 610 et 611).

567. — *Ibid.*, 8 mars 1791.
Air en *ré* pour voix de basse, avec contrebasse obligée, et accompagnement d'orchestre (K. 612).

568. — *Ibid.*, du 1er au 31 mars 1791.
Huit variations en *fa* pour piano sur un *lied* de Schikaneder (K. 613).

569. — *Ibid.*, 12 avril 1791.
Quintette à cordes en *mi bémol* (K. 614).

570. — *Ibid.*, 20 avril 1791.
Chœur final pour l'opéra bouffe de Sarti : *Le Gelosie villane* (K. 615).

571. — *Ibid.*, 4 mai 1791.
Rondo en *fa* pour orgue mécanique (K. 616).

572. — *Ibid.*, 23 mai 1791.
Adagio et rondo en *ut* pour harmonica, flûte, hautbois, alto et violoncelle (K. 617).

573. — *Ibid.*, entre janvier et mai 1791.
Petit Adagio en *ut* pour harmonica (K. 356).

574. — *Baden*, 18 juin 1791.
Motet en *ré* pour quatre voix : *Ave Verum* (K. 618).

575. — *Vienne*, juillet 1791.
Petite Cantate allemande en *ut* pour une voix d'homme, avec accompagnement de piano (K. 619).

576. — *Ibid.*, entre avril et juillet 1791.
La Flûte enchantée, opéra-comique allemand en deux actes (K. 620).

577. — *Vienne et Prague* entre juillet et le 5 septembre 1791.
La Clemence de Titus, opera seria en deux actes (K. 621).

578. — *Vienne*, 28 septembre 1791.
Ouverture et **Marche** de la *Flûte enchantée* (K. 620).

579. — *Ibid.*, du 28 septembre au 7 octobre 1791.
Concerto en *la* pour clarinette (K. 622).

580. — *Ibid.*, 15 novembre 1791.
Cantate franc-maçonnique en *ut* pour deux ténors et basse, avec accompagnement d'orchestre (K. 623).

581. — *Ibid.*, entre janvier et novembre 1791.
Hymne en *ut mineur : Adoramus te* pour quatre voix, avec accompagnement de basse et orgue (K. 327).

582. — *Ibid.*, entre juillet et décembre 1791.
Requiem et **Kyrie**, en *ré mineur* d'une Messe de *Requiem*, pour quatre voix et orchestre. — Ces deux premiers morceaux du fameux *Requiem* sont les seuls que Mozart ait sûrement terminés. Quant au reste de l'ouvrage, achevé par Süssmayer après la mort de son maître, tout porte à croire que Mozart en a seulement écrit le *Recordare*, le *Confutatis*, et les premières notes du *Lacrymosa*, qui eux-mêmes auront été revus et orchestrés par son élève (K. 626).

II

NOTES SUR LES NUMÉROS DU CATALOGUE DE KŒCHEL

NON ÉTUDIÉS DANS CES DEUX VOLUMES

18. — Symphonie en mi bémol, avec deux clarinettes et un basson. — C'est simplement la transcription, par le petit Mozart, de la 6e symphonie de l'op. VII de Ch. Frédéric Abel (voir p. 97).

25 *a*. — Menuet en ut et trio pour orchestre (Ms. au British Museum de Londres). — Le manuscrit de ce menuet ne semble pas être de la main de Mozart, et aucun motif sérieux ne justifie une attribution toujours admise sans l'ombre de contrôle.

46. — Quintette à cordes en si bémol. — C'est un arrangement de la partie primitive du grand *Divertimento* pour instruments à vent composé par Mozart à Munich ou à Vienne en 1780 ou l'année suivante. Le manuscrit de cet arrangement (à la Société des Amis de la Musique de Vienne) ne provient nullement de la main de Mozart, comme on l'avait cru ; et la date du « 25 janvier 1768 », inscrite sur ce manuscrit, suffirait à prouver qu'il s'agit là d'un faux : car Mozart en janvier 1768, ne se trouvait pas à Salzbourg, et surtout aurait été absolument incapable de composer, ni même de rêver, des morceaux comme tous ceux de son *Divertimento* de 1780 ou 1781. Après quoi il n'est nullement défendu de considérer cette réduction en quintette à cordes comme réalisée vraiment par Mozart ou du moins sous ses yeux, — à un moment quelconque de sa grande période viennoise, — puisque nous savons qu'il a, pareillement, réduit en quintette à cordes un autre de ses *Divertimenti* pour instruments à vent (*Appendice* I. n° 370).

54. — Six variations en fa pour piano. — C'est une transcription pour piano seul des variations qui forment le finale d'une sonate de Mozart pour piano et violon en *fa*, composée à Vienne le 26 juin 1788 (*Appendice* I, n° 509).

61. — Sonate en la pour clavecin et violon. — C'est, probablement transcrite de la main du petit Mozart, la copie textuelle de la 3e sonate de ce même recueil de Raupach où l'enfant a puisé quatre morceaux pour ses arrangements en concertos de sonates françaises (Nos 48, 51-53).

62. — Cassation en ré « pour quatre instruments ». Les premières notes de ce morceau, aujourd'hui perdu, se trouvent citées dans un catalogue de l'œuvre de Mozart par Aloys Fuchs.

71. — Air italien inachevé : *Ah ! più tremar*. — Cet air est certainement contemporain de l'époque de la composition de *Lucio Silla*.

90. — Kyrie pour quatre voix et orgue en ré mineur. — Nous ne connaissons également que les premières notes de ce *Kyrie* : mais Aloys Fuchs, qui a eu l'occasion de l'étudier, le rattache à la série des morceaux religieux composés par le petit Mozart à Bologne en 1770.

91. — Kyrie (inachevé) en ré pour quatre voix, violon, basse et orgue. — Classé par Kœchel en 1770, ce beau *Kyrie*, avec l'élégance légère de son chant et la richesse de son accompagnement, doit dater d'une période bien postérieure, peut être de 1779 ou de 1780. Aussi bien Sussmayer, l'élève et collaborateur de Mozart en 1791, l'a-t-il jugé digne d'être terminé, ce qui semble prouver que Mozart lui-même le considérait comme ayant déjà une réelle valeur musicale.

92. — Salve Regina en fa pour quatre voix seules et chœur, deux violons, alto, deux cors, basse et orgue. — Ce morceau connu seulement par des copies manuscrites, n'a jamais été publié. Peut-être s'agit-il là d'un *Salve Regina* que Mozart, en 1768 (ou 1769) a eu à composer pour l'église de Maria Plain, aux environs de Salzbourg.

103. — 19 menuets pour orchestre. — Cette série n'a pas été publiée.

104. — 6 menuets pour orchestre, id.

105. — 6 menuets pour orchestre, id.

106. — Trois contredanses pour deux violons, deux hautbois, deux bassons et deux cors. — Classées par Kœchel en 1770, ces trois contredanses, dont l'autographe est perdu, datent en réalité de 1790.

119. — Air en la pour soprano : *Der Liebe himmlisches Gefühl*, avec accompagnement d'orchestre. — Ce bel air, dont l'accompagnement ne nous est connu que dans une transcription pour le piano, rappelle beaucoup les airs de l'*Enlèvement au Sérail*, et doit avoir été composé aux environs de 1782 (*Appendice I*, n° 380).

140. — Messe en sol pour quatre voix, deux violons, deux trombones et orgue. — Cette messe, d'ailleurs charmante, a éte récemment reconnue l'œuvre de Süssmayer, l'élève et assistant de Mozart.

142. — Tantum ergo en si bémol pour quatre voix, deux violons, alto, deux trompettes, basse et orgue. — Ce *Tantum ergo*, assez médiocre, ne paraît pas pouvoir être attribué à Mozart.

146. — Air d'oratorio en si bémol pour soprano, *Kommet her, ihr frechen Sünder*, avec accompagnement des deux violons, alto, basse et orgue. — La mélodie aussi bien que l'accompagnement de cet air, dont l'autographe s'est perdu, se rattachent expressément au style du jeune maître après son retour de Paris en 1779 ou 1780 (*Appendice I*, n° 348).

147. — Lied en fa, *Wie unglücklich bin ich nicht*, avec accompagnement de piano. — Ce délicieux petit *lied*, encore bien qu'il ne figure pas dans le Catalogue autographe des œuvres de Mozart après 1784, a sûrement été composé après cette date. Mozart l'aura sans doute écrit pour sa femme ou pour des amis (*Appendice I*, n° 463).

148. — Lied en ré, *O heiliges Band*, avec accompagnemement de piano, — C'est encore une œuvre de la pleine maturité de Mozart, et ayant peut-être une origine franc-maçonnique (*Appendice I*, n° 463).

153. — Fugue inachevée en mi bémol pour clavecin. — Sous ce numéro et sous le suivant, Kœchel a place deux petits commencements de fugues d'une exécution encore assez faible, qui doivent être des

« devoirs » entrepris par l'enfant vers 1771, ou peut-être même avant son séjour à Bologne. Ces embryons de fugues ont été, après la mort de Mozart, revus et complétés par Simon Sechter : mais il va sans dire qu'on ne saurait aujourd'hui les tenir pour des œuvres originales du maître, non plus que le reste des innombrables ébauches ou esquisses conservées dans les tiroirs du Mozarteum.

154. — **Fugue inachevée en sol mineur** pour le clavecin. — Voir le n° précédent.

154[a]. — **Deux petits préludes pour orgue en sol et en ré.** — Ces deux petits morceaux, écrits sur une même feuille, et ne comptant chacun qu'une douzaine de mesures, n'ont jamais été publiés jusqu'ici : mais tout porte à croire qu'il s'agit encore là de simples « devoirs » de l'enfant, exécutés aux environs de 1771.

161. — Kœchel a rangé sous ce numéro la *Symphonie en ré* que Mozart a constituée durant l'hiver de 1772-1773, — probablement à Milan, — en ajoutant un finale nouveau (n° 155) aux deux morceaux qui avaient formé l'ouverture de son *Sogno di Scipione* (n° 139).

177. — **Offertoire en ré** pour quatre voix, deux violons, alto, deux cors, basse et orgue. — *Convertentur sedentes*. — Des parties anciennes de cet offertoire, formé d'un duo et d'un chœur, portent le nom de Léopold Mozart, et la profonde médiocrité de l'œuvre confirme pleinement cette attribution. C'est encore un ouvrage à effacer désormais de la liste des compositions de Mozart.

178. — **Air pour soprano en la** : *Ah! Spiegarti*. — Cet air italien, dont l'autographe ne comporte qu'un accompagnement de clavecin, est écrit sur un papier de même espèce que les deux *lieds* classés par Kœchel sous les n[os] 147 et 148, et doit dater, comme eux, de la grande période viennoise de Mozart (*Appendice I*, n° 463).

198. — **Offertoire en fa** pour soprano et ténor : *Sub tuum præsidium*, avec accompagnement de deux violons, alto, basse et orgue. — On a contesté l'attribution à Mozart de ce *Sub tuum*, dont l'autographe est inconnu, et qui nous fait voir en effet, dans son ensemble, une allure et un caractère éminemment profanes, ou plutôt éminemment dérivés du style de l'opéra-comique italien, tandis que les morceaux religieux de Mozart ont toujours quelque chose qui les distingue de ses compositions théâtrales. Mais, d'autre part, l'inspiration aussi bien que la coupe de cet aimable *duetto* sont toutes « mozartiennes », sans que nous puissions cependant leur assigner une date précise dans l'œuvre du maître. Peut-être est-ce-là un fragment de *duo* écrit par Mozart sur d'autres paroles, et arrangé en offertoire après sa mort ? En tout cas, il nous a paru impossible d'admettre dans notre tableau chronologique de l'œuvre du maître un morceau que nous soupçonnons de ne pas se présenter à nous sous sa forme originale.

206. — Kœchel a placé sous ce numéro une *Marche* qui s'est trouvée faire partie de l'opéra d'*Idoménée*.

223. — **Hosanna en ut** pour quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue. — Cet *Hosanna* de 21 mesures, traité en contrepoint, ne figure point parmi les œuvres publiées de Mozart, et nous n'en connaissons que les premières mesures. Mais Jahn et Kœchel, qui ont étudié l'auto-

graphe, seraient disposés à y voir encore un de ces nombreux morceaux religieux de Michel Haydn ou d'autres maîtres que le jeune Mozart a simplement copiés par manière de leçon.

226. — Canon pour trois voix en ré mineur. *O Schwestern*. — Ce Canon, qui, peut-être, a été copié par Mozart, appartient à la *Musurgia* de Kircher.

227. — **Canon à trois voix en ut**, sans paroles. — C'est encore un vieux Canon copié par Mozart. Attribué à William Byrd, il figurait déjà dans un recueil anglais de 1658.

228. — **Double Canon** pour quatre voix. — Il a été composé par Mozart à Vienne, le 24 avril 1787.

229-234. — **Canon en ut mineur** pour trois voix. — *Sie ist dahin*. — Ce Canonet les cinq suivants, dont les autographes sont presque tous perdus, ne sauraient être classés sous une date définie. Ce sont des morceaux très simples, et auxquels Mozart lui-même semble n'avoir attaché aucune importance. Il se pourrait que la plupart n'eussent été écrits qu'à Vienne, après 1782.

235. — **Canon pour clavecin en sol.** — Ce Canon, probablement copié par Mozart, est d'Emmanuel Bach et a été publié dans le recueil de Kirnberger.

236. — Andantino en mi bémol pour le clavecin. — Ce charmant petit morceau a été composé par Mozart en 1790, probablement pour l'album de son confrère J.-B. Cramer (*Appendice I*, n° 557).

241. — **Sonate d'église en sol**, composée à Salzbourg en janvier 1776. — L'autographe de cette sonate a malheureusement disparu avant la publication de la série complète des morceaux de ce genre.

263. — Sonate d'église en ut, composée à Salzbourg en 1776. — L'autographe de cette sonate est perdu, et sa partition n'a jamais été publiée.

264. — **Neuf variations en ut pour le clavecin**, sur *Lison dormait*. — Ces variations, et les suivantes ont dû être composées à Paris en 1778 (*Appendice I*, n° 325).

265. — Douze variations en ut pour le clavecin sur : *Ah! Vous dirai-je Maman*. — Voir le numéro précédent (*Appendice I*, n° 316).

268. — Concerto de violon en mi bémol avec accompagnement de deux violons, alto, flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors et basse. — Ce fameux concerto, l'un de ceux que l'on joue le plus souvent, a été publié longtemps après la mort de Mozart, par l'éditeur André. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la partition du concerto pour constater que l'accompagnement orchestral, après avoir été très riche et d'une puissance admirable jusqu'à l'entrée du premier *solo*, dans le premier morceau, devient désormais à peu près nul dans la suite de ce morceau, aussi bien que dans tout l'*andante* et tout le finale : pas une note de cet accompagnement, à partir de ce début du premier *solo*, ne provient de la main de Mozart lui-même : c'est André ou quelqu'un de ses assistants qui, non sans une certaine réserve assez louable, aura composé cette partie orchestrale du concerto : à moins encore d'imaginer là une des nombreuses fraudes de la veuve de Mozart, entreprises avec la complicité de l'industrieux Süssmayer.

Restent donc à considérer le grand *tutti* initial du premier morceau, — auquel il convient peut-être d'ajouter également les quelques mesures du *tutti* qui précède le *développement*, dans ce même morceau, — et tous les *soli* du concerto. Il y a là, pour la critique, deux problèmes distincts, mais qui peuvent aisément, l'un et l'autre, trouver leur solution, pour peu que l'on soit accoutumé à l'esprit et aux procédés habituels de Mozart. Le prélude du premier morceau, tout d'abord, les quelques mesures susdites de *développement* de ce morceau, et probablement toute la ligne mélodique de ses *soli*, sont incontestablement l'œuvre de Mozart, et ne datent pas de sa jeunesse, comme l'ont cru Jahn et Kœchel, mais bien de sa plus belle maturité. C'est à Vienne, aux environs de 1783 ou 1784, que Mozart ayant projeté de composer un grand concerto de violon, a écrit ces admirables *tutti*, tout à fait pareils à ceux qui ouvrent ses concertos de piano de la même période ; après quoi, suivant un usage qui lui était cher, il s'est borné à noter les *soli* du violon, sauf quelques indications d'orchestre çà et là, en se promettant de compléter à loisir, une autre fois, l'accompagnement orchestral des *soli* ainsi composés. La manière dont il a varié la *rentrée* de ce premier morceau nous prouve assez, en effet, qu'il a pris la peine d'en noter jusqu'au bout toute la partie de violon *solo*. Mais il n'en va pas de même pour l'*Andante* et le finale, où certaines idées éminemment « mozartiennes », dans les *soli*, nous sont exposées, pour ainsi dire, à l'état rudimentaire. Pour ces deux morceaux, André (ou Süssmayer) aura simplement utilisé deux des multiples ébauches laissées par Mozart, et, ayant résolu de constituer un concerto complet, aura développé de son mieux ces fragments originaux de Mozart. Impossible de déterminer, dans ces conditions, à quelle date appartiennent ces embryons mélodiques utilisés pour l'*Andante* et le finale du concerto : peut-être n'ont-ils rien à voir avec le magnifique projet de concerto à qui nous devons l'introduction et tous les *soli* du premier *allegro?* Celui-là seul, et malgré toute l'indigence de son accompagnement, peut être regardé comme une inspiration authentique du maître : le reste ne mérite pas de nous intéresser, du moins jusqu'au jour où la découverte du brouillon manuscrit exploité par l'éditeur nous renseignera sur la part qui revient à Mozart dans des morceaux qui, sous leur forme présente, sont absolument indignes de lui.

276. — **Regina Cœli en ut** pour quatre voix, avec accompagnement de deux violons, deux hautbois, deux trompettes, timbales, basse et orgue. — Ce magnifique *Regina Cœli*, dont le manuscrit est perdu, doit sûrement dater de la période qui a suivi le retour de Mozart à Salzbourg, après son grand voyage de Mannheim et de Paris. Il a été composé, suivant toute probabilité, en 1779 ou 1780 (*Appendice I*, n° 352).

285. — **Quatuor avec flute en ré**, composé à Mannheim le 25 décembre 1777 (*Appendice I*, n° 292).

288. — **Divertimento en fa** pour deux violons, alto, deux cors, et basse. — Ce sextuor, d'une date inconnue, pourrait bien avoir été composé tout entier, encore que ses premières pages, seules, se soient jadis trouvées entre les mains d'André. Aujourd'hui, ce début lui-même s'est perdu.

291. — Fragment de fugue en ré pour deux violons, alto et basse. — C'est simplement la transcription par Mozart du finale d'une Symphonie de son maître Michel Haydn.

293[1] — **Début d'un concerto de hautbois** (en *fa*). — Ce fragment d'un concerto, dans l'accompagnement duquel figurent deux clarinettes et deux bassons, a été écrit par Mozart à Vienne, au printemps de 1783.

1. Il va sans dire que nous avons dû nous arrêter à l'endroit où le Catalogue de Kœchel abordait les périodes de la vie de Mozart ultérieures à celles que nous avons, nous-mêmes, étudiées.

III

CONCORDANCE

DU NOUVEAU CLASSEMENT

DES ŒUVRES DE MOZART

AVEC LEUR CLASSEMENT DANS LE CATALOGUE DE KŒCHEL [1]

K.	N. C.	K.	N. C.	K.	N. C.
1.	6	25.	32	50.	62 et 63
2.	1	25 *a*.	— (Voy. app. II).	51.	60 et 61
3.	2	26.	33	52.	65
4.	3	27.	34	53.	64
5.	4	28.	35	54.	— (Voy. app. II).
6.	5 et 7	29.	36	55.	160
7.	10 et 11	30.	37	56.	172
8.	9 et 14	31.	38	57.	162
9.	12	32.	39	58.	165
9 *a*.	13	33.	41	59.	161
9 *b*.	8	34.	44	60.	164
10.	18	35.	42 et 45	61.	— (Voy. app. II).
11.	19	36.	47	62.	— (Voy. app. II).
12.	20	37.	48	63.	72
13.	17	38.	49 et 50	64.	69
14.	21	39.	51	65.	70
15.	22	40.	52	65a.	71
16.	24	41.	53	66.	75
17.	16	42.	46	67.	115
18.	— (Voy. app. II).	43.	57	68.	116
19.	25	44.	99	69.	117
20.	27	45.	59	70.	73
21.	26	46.	— (Voy. app. II).	71.	— (Voy. app. II).
22.	29	47.	66	72.	110
23.	30	48.	68	73.	113
24.	31	49.	67	74.	104

1. Nous avons, naturellement, admis dans cette liste aussi bien les œuvres de la pleine maturité de Mozart énumérées et classées par nous dans notre *appendice I*, que les œuvres, étudiés par nous dans nos deux volumes. — La lettre K. désigne les numéros du Catalogue de Kœchel ; les lettres N. C désignent les numéros du *Nouveau Classement*.

K.	N. C.
75.	112
76.	43
77.	84
78.	82
79.	83
80.	86
81.	89
82.	88
83.	90
84.	91
85.	95
86.	100
87.	101
88.	81
89.	92
89a.	93 et 94.
90.	— (Voy. app. II).
91.	— (Voy. app. II).
92.	— (Voy. app. II).
93.	118
94.	97
95.	78
96.	157
97.	77
98.	125
99.	54
100.	25
101.	55
102.	234
103.	— (Voy. app. II).
104.	— (Voy. app. II).
105.	— (Voy. app. II).
106.	— (Voy. app. II).
107.	40
108.	109
109.	108
110.	114
111.	121 et 122
112.	124
113.	126
114.	127
115.	96
116.	107
117.	80
118.	105 et 106
119.	— (Voy. app. II).
120.	123
121.	233
122.	98
123.	87
124.	129
125.	133
126.	138 et 139
127.	142
128.	140
129.	141
130.	143
131.	144
132.	145
133.	146
134.	147
135.	153 et 154.
136.	134
137.	135
138.	136
139.	128
140.	— (Voy. app. II).
141.	76
142.	— (Voy. app. II).
143.	79
144.	131
145.	132
146.	— (Voy. app. II).
147.	— (Voy. app. II).
148.	— (Voy. app. II).
149.	149
150.	149
151.	150
152.	240
153.	— (Voy. app. II).
154.	— (Voy. app. II).
154a.	— (Voy. app. II).
155.	151
156.	152
157.	158
158.	159
159.	163
160.	171
161.	— (Voy. app. II).
162.	174
163.	155
164.	137
165.	156
166.	168
167.	176
168.	181
169.	182
170.	183
171.	184
172.	185
173.	186
174.	177 et 179
175.	192
176.	195
177.	— (Voy. app. II).
178.	— (Voy. app. II).
179.	210
180.	190
181.	170
182.	174
183.	196
184.	169
185.	178 et 179
186.	167
187.	241
188.	285
189.	180
190.	173
191.	202
192.	203
193.	204
194.	205
195.	201
196.	216
197.	148
198.	— (Voy. app. II).
199.	187
200.	191
201.	197
202.	199
203.	206 et 207
204.	230 et 231
205.	188
206.	— (Voy. app. II).
207.	222
208.	223
209.	226
210.	225
211.	227
212.	228
213.	229
214.	235
215.	232
216.	236

K.	N. C.
217.	238
218.	237
219.	239
220.	219
221.	119
222.	220
223.	— (Voy. app. II).
224.	251
225.	250
226.	— (Voy. app. II).
227.	— (Voy. app. II).
228.	— (Voy. app. II).
229.	— (Voy. app. II).
230.	— (App. II, voy. le numéro précédent).
231.	— *Ibid.*
232.	— *Ibid.*
233.	— *Ibid.*
234.	— *Ibid.*
235.	— (Voy. app. II).
236.	— (Voy. app. II).
237.	208
238.	244
239.	242
240.	243
241.	— (Voy. app. II).
242.	245
243.	246
244.	252
245.	253
246.	249
247.	255
248.	256
249.	260
250.	258 et 259
251.	261 et 262
252.	257
253.	263
254.	281
255.	269
256.	268
257.	271
258.	273
259.	272
260.	247
261.	266
262.	254
263.	— (Voy. app. II).
264.	— (Voy. app. II).
265.	— (Voy. app. II).
266.	281
267.	282
268.	— (Voy. app. II).
269.	267
270.	274
271.	275
271a.	277
272.	284
273.	286
274.	278
275.	288
276.	— (Voy. app. II).
277.	287
278.	279
279.	209
280.	211
281.	212
282.	215
283.	213
284.	221
285.	— (Voy. app. II).
286.	283
287.	276
288.	— (Voy. app. II).
289.	280
290.	189
291.	— (Voy. app. II).
292.	218
293.	— (Voy. app. II).
294.	300
295.	301
296.	304
297.	309
298.	313
299.	308
300.	— Perdu.
301.	296
302.	299
303.	297
304.	310
305.	298
306.	320
307.	291
308.	303
309.	290
310.	311
311.	289
312.	214
313.	294
314.	295
315.	314
315*a*.	— Menuets à danser, non publiés.
316.	326
317.	330
318.	331
319.	332
320.	334
321.	359
322.	305
323.	— *Kyrie* inachevé.
324.	— Hymne perdu.
325.	— Hymne perdu.
326.	120
327.	581
328.	333
329.	329
330.	322
331.	315
332.	323
333.	324
334.	336
335.	335 et *bis*.
336.	344
337.	345
338.	346
339.	347
340.	— *Kyrie* perdu.
341.	357
342.	— Voy. app. II, 177.
343.	342, 343
344.	341
345.	194 et 340.
346.	— Trio inachevé.
347.	— Canon (Voy. app. II, 229).
348.	— Canon (Voy. app. II, 229).
349.	358
350.	— *Lied*. N'est pas de Mozart.
351.	359
352.	378

K.	N. C.
353.	317
354.	307
355.	553
356.	573
357.	471
358.	200
359.	368
360.	369
361.	370 et 556.
362.	353
363. — Trois menuets à danser.	
364.	338
365.	328
366.	353
367.	353
368.	355
369.	360
370.	356
371.	361
372. — *Allegro* de sonate inachevé.	
373.	362
374.	363
375.	371
376.	364
377.	365
378.	327
379.	366
380.	367
381.	130
382.	373
383.	374
384.	379
385.	381
386. — *Rondo* concertant perdu.	
387.	391
388.	377
389.	379
390.	349
391.	350
392.	351
393. — Exercice de solfège.	
394.	375

K.	N. C.
395.	319
396.	399
397.	388
398.	376
399.	389
400. — *Allegro* de sonate inachevé.	
401.	390
402.	387
403.	386
404. — Ébauche de sonate.	
405.	404
406.	377
407.	405
408.	381
409. — Menuet pour orchestre.	
410.	554
411.	555
412.	385
413.	382
414.	383
415.	384
416.	392
417.	393
418.	396
419.	398
420.	397
421.	395
422.	412
423.	411
424.	411
425.	414
426.	415
427.	394
428.	410
429.	417
430.	413
431.	416
432.	406
433 — Air allemand inachevé.	
434. — Trio inachevé.	
435.	407

K.	N. C.
436-439. — Petits trios chantés.	
440. — Air inachevé.	
441.	408
442. — Ébauches de trios.	
443. — Fugue inachevée.	
444.	418
445.	337
446. — Ébauche de pantomime.	
447.	409
448.	372
449[1].	419
450.	420
451.	421
452.	422
453.	423
454.	424
455.	426
456.	427
457.	428
458.	429
459.	430
460.	425
461.	431
462.	432
463.	433
464.	434
465.	435
466.	436
467.	437
468.	438
469.	439
470. — *Andante* de concerto perdu.	
471.	440
472.	441
473.	442
474.	443
475.	444
476.	445
477.	446
478.	447
479.	448

1. C'est ici que commence le Catalogue autographe de Mozart.

K.	N. C.
480.	448
481.	449
482.	450
483.	451
484.	451
485.	452
486.	453
487.	462
488.	454
489.	455
490.	455
491.	456
492.	457
493.	458
494.	459
495.	460
496.	461
497.	464
498.	465
499.	467
500.	468
501.	469
502.	470
503.	472
504.	473
505.	474
506.	475
507 et **508.** — Canons sans date.	
509.	476
510. — Contredanses, douteuses.	
511.	477
511 *a.* — *Rondo* pour piano : n'est pas de Mozart.	
512.	478
513.	479
514.	385
515.	480
516.	481
517.	482
518.	483
519.	484
520.	485
521.	486
522.	487
523.	488
524.	489
525.	490
526.	491
527.	492
528.	493
529.	494
530.	495
531.	497
532.—Trio chanté, douteux.	
533.	498
534, 535, 535 *a.* — Contredanses.	
536.	499
537.	500
538.	501
539.	502
540.	503
541.	505
542.	506
543.	510
544. — Marche perdue.	
545.	507
546.	508
547.	509
548.	511
549.	512
550.	513
551.	514
552.	515
553-562.	516-525
563.	526
564.	527
565. — Contredanses perdues.	
566.	528
567.	529
568.	530
569. — Air perdu.	
570.	531
571.	532
572.	533
573.	534
574.	535
575.	536
576.	537
577.	538
578.	540
579.	539
580.	541
581.	542
582.	543
583.	543
584.	546
585.	544
586.	545
587. — Contredanse.	
588.	546
589.	547
590.	548
591.	549
592.	550
593.	551
594.	552
595.	558
596.	559
597.	559
598.	559
599.	560
600.	561
601-603.	562
604-605.	563
606-607.	564
608.	565
609-611.	566
612.	567
613.	568
614.	569
615.	570
616.	571
617.	572
618.	574
619.	575
620.	576
621.	577
622.	579
623.	580
624. — Cadences de piano.	
625. — Duo chanté, douteux.	
626.	582

IV

ADDENDA

Le texte de notre livre était déjà imprimé lorsque nous avons pu mettre la main sur deux petits documents qui, si nous les avions connus plus tôt, n'auraient pas manqué de nous servir, le premier pour confirmer notre hypothèse touchant l'éducation italienne de Schobert, le second pour compléter notre récit des premiers séjours de Mozart en France. Du moins nous a-t-il paru bon de reproduire ici ces deux documents, en priant le lecteur de vouloir bien les considérer comme se rattachant, l'un à la page 74, et l'autre à la page 162 du tome I[er].

Dans le journal musical rédigé et publié par lui à Leipzig, les *Wochentliche Nachrichten*, à la date du 28 octobre 1766, l'éminent compositeur et critique allemand, J. A. Hiller rend compte de la douzième série des sonates de clavecin éditées à Nuremberg par Haffner sous le titre d'*OEuvres mêlées*. L'une des sonates de cette série est de Schobert ; et Hiller, à ce propos, écrit que le claveciniste du prince de Conti s'est fait connaître déjà par une quantité de morceaux divers « où règne beaucoup le goût italien ». N'est-ce point là une véritable réponse d'un contemporain de Schobert à la théorie, soigneusement discutée et réfutée par nous, suivant laquelle Schobert ne serait pas un imitateur du « goût italien », mais bien un élève et continuateur immédiat de l'école allemande de Mannheim ?

D'autre part, un très savant ouvrage de M. Léon Vallas sur l'*Histoire de la musique à Lyon*, nous apprend qu'un journal lyonnais du temps a signalé le séjour à Lyon du petit Mozart. On lit, en effet, dans les *Petites Affiches de Lyon*, le 13 août 1766, que, au prochain Concert de l'Académie, entre un acte de Bury et un acte de Rameau, « M. J.-G. Wolfgang Mozart, enfant de neuf ans, compositeur et maître de musique, exécutera plusieurs pièces de clavessin seul ».

Enfin, à propos du concerto de violon en *mi bémol* attribué à Mozart, et dont nous avons parlé volume II, page 428, nous avons appris tout récemment que l'éditeur André affirmait avoir simplement reproduit une édition viennoise antérieure de ce concerto. Personne n'a aujourd'hui connaissance d'une telle édition : mais, si vraiment elle a existé, c'est donc aux seuls héritiers de Mozart que revient la responsabilité de la demi-imposture.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES PRINCIPAUX NOMS PROPRES CITÉS DANS LES TOMES I ET II[1]

1. On comprendra sans peine qu'il nous ait été impossible de faire entrer, dans cet index, le nom de Mozart lui-même : force nous aurait été de lui consacrer un trop grand nombre de pages, et qui n'auraient pas empêché nos indications de rester encore bien incomplètes et insuffisantes. Nous nous sommes bornés à énumérer, dans une autre table, les diverses œuvres de Mozart étudiées dans ces volumes, en les classant d'après leurs genres et suivant l'ordre de leurs tonalités. — Pareillement, nous avons dû renoncer à noter les pages, trop nombreuses, où figurait le nom de Salzbourg.

C

I

J

K

L

M

N

O

P

LISTE DES ŒUVRES DE MOZART

ÉTUDIÉES DANS CES DEUX VOLUMES[1]

PREMIÈRE PARTIE

MUSIQUE VOCALE

I. — MUSIQUE RELIGIEUSE

II. — OPÉRAS ET ORATORIOS

1. Les numéros cités entre parenthèses sont ceux de notre nouveau classement.

III. — AIRS AVEC ORCHESTRE

IV. — PETITS AIRS AVEC CLAVECIN OU SANS ACCOMPAGNEMENT

DEUXIÈME PARTIE

MUSIQUE D'ORCHESTRE

I. — SYMPHONIES

II. — SÉRÉNADES ET DIVERTISSEMENTS

III. — OUVERTURES

IV. — CONCERTOS

V. — FINALES, MARCHES, ETC.

VI. — SONATES D'ÉGLISE

VII. — DANSES

TROISIÈME PARTIE

MUSIQUE DE CHAMBRE

I. — QUATUORS, QUINTETTES, ETC.

II. — CLAVECIN ET VIOLON

III. — CLAVECIN SEUL

IV. — CLAVECIN A QUATRE MAINS ET ŒUVRES DIVERSES

TABLE DES PORTRAITS ET FAC-SIMILE

TOME PREMIER

TOME II

TABLE DES MATIÈRES

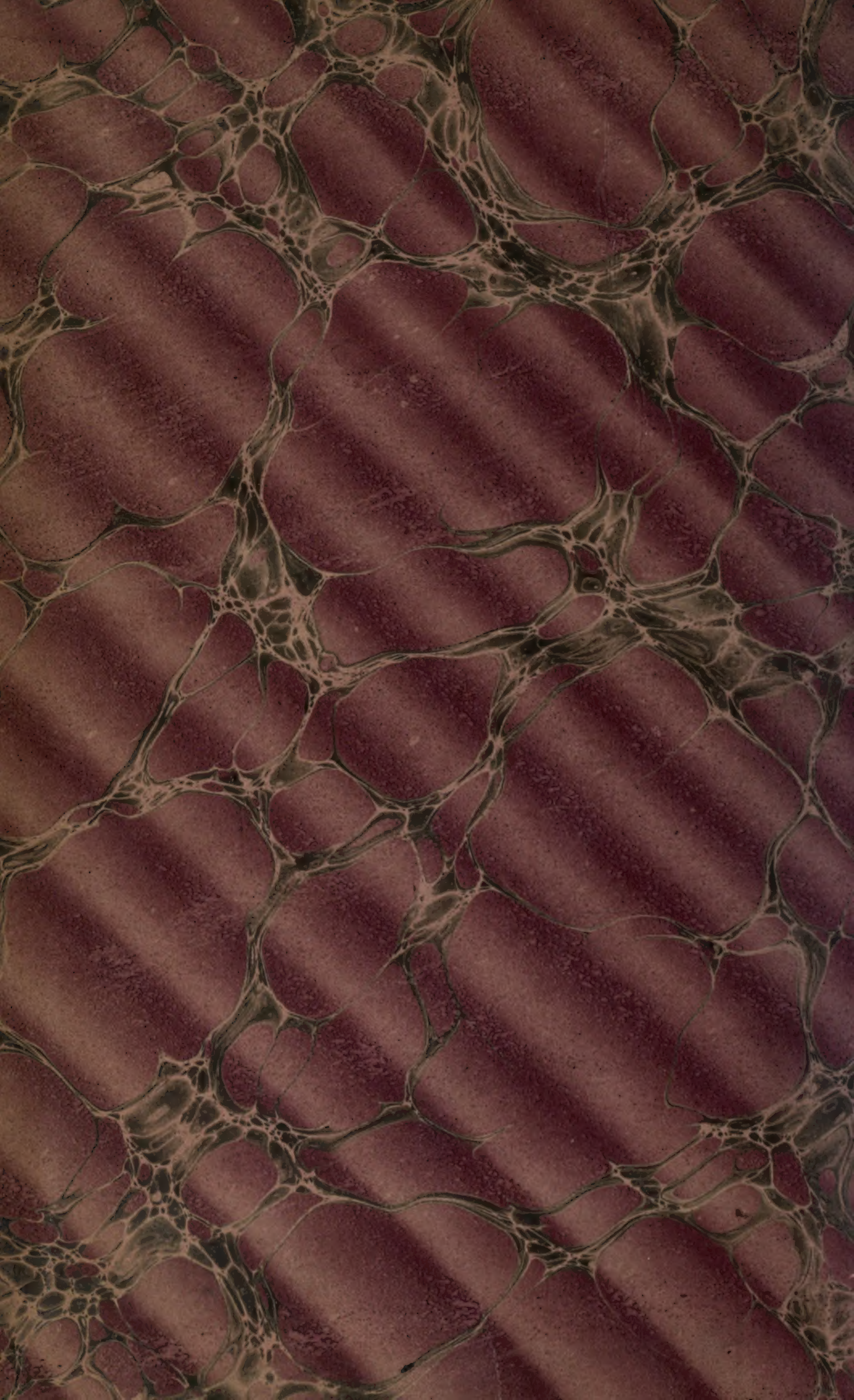
DU TOME II

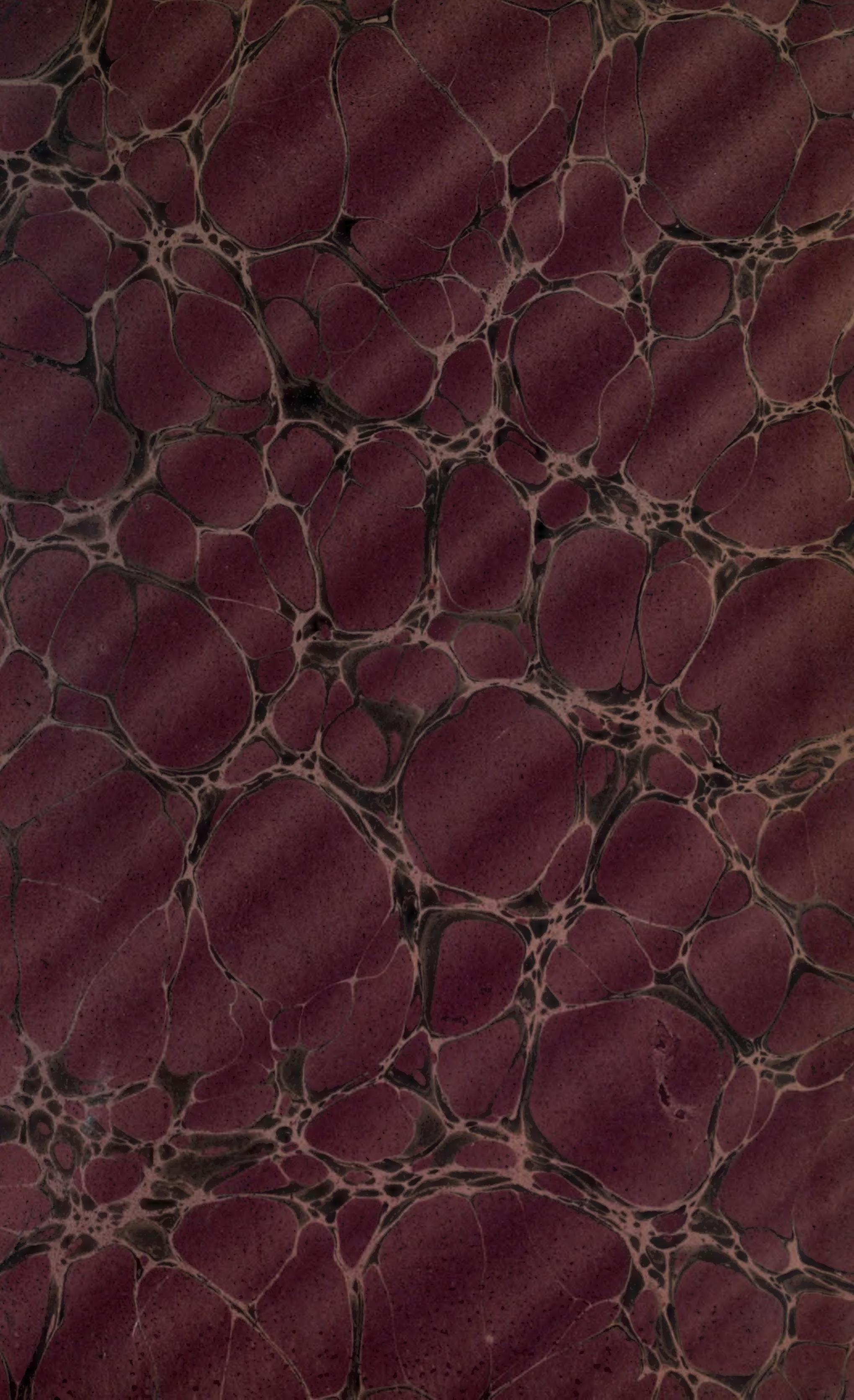
DEUXIÈME PARTIE

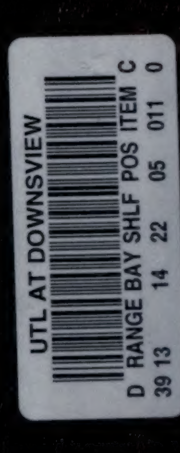
LE JEUNE MAITRE

FIN DU TOME DEUXIÈME ET DERNIER

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC[r]






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 14 22 05 011 0